IL
MVSICO TESTORE
DEL
P. BAC: ZACCARIA TEVO M:C:
Raccomandato alla benigna et
Auttoreuole Protetione dell'
ILL:mo et ECC:mo Sig:r il Sig:r
ANDREA STATIO.
Veneto Patritio
VENEZIA MDCCVI.
Appresso Antonio Bortoli
Con licenza de Sup. e Priu.

Illustriss. & Eccellentiss. Sig. Sig. e Patron Colendiss.

'Accosta al Gentilitio Fonte dell'Eccell. V. un Musico Testore, che deve campeggiare pellegrino nel Mondo; se la Musica sortì la sua denominatione dagli Egitii vocaboli Moys. & Icos. *che acqua, e scienza significano, quasi che fosse stata inventata dal rumoreggiar dell'acque; ò pure se derivò al sentimento di Platone dalle Muse, perche alle ripe d' Elicona, Castalio, Aganippe, & Hipocrene (fonti loro prediletti) essercitavano nelle radunanze loro il Canto; ben deve ricorrere il mio Testore alle pretiose acque del*

ſuo Eccellentiſſimo, e Limpidiſſimo Fonte, non ſolo come alla denominatione, & origine di eſſa Muſica; mà anche come al dolce riſtoro d'un affannato, e ſtanco pellegrino, che ſe foſſe ſitibondo di gloria, maggiore non la può acquiſtare, che dal portare in fronte il titolo dell' auttorevole protettione dell' Eccell. V. mi luſingo, che ſe con tanta generoſità patrocinò la Quadripartita Grammatica del q. P. Maeſtro Ignatio Tevo mio ſoſpirato Fratello, ſarà pur anche tutta benignità in proteggere queſto mio Figlio Teſtore, acciò poſſi viaggiare ſicuro fra li diſaſtroſi ſentieri del Mondo: Favoriſca adunque la ſua innata bontà queſto mio debol parto, e mi conceda l' onore di poter dimoſtrare la marca della perpetua mia devotione con il dichiararmi per ſempre

Dell' Eccell. Voſtra

Venezia li 7. Settembre 1705.

Humiliſs. Devotiſs. & Oſſequioſiſs. Servo

Fra Zaccaria Tevo.

I N-

INVITO ALLE MUSE

Di ricorrere alla protezione di S.E. il Signor

ANDREA STATIO

In occasione, che dall' Auttore li viene consecrato
IL MUSICO TESTORE.

SONETTO.

AD un FONTE sì bel Muse correte,
Da cui succhia la Gloria almi splendori,
Che più, che del Castalio a' dolci umori,
Di gratie in voi s'estinguerà la sete.

Darà 'l gran STATIO alla virtù le mete,
E senza rintracciar saggi liquori
D'Ippocrene, che bea d'ogn'uno i cuori,
Ivi d'alto saper l'onde godrete.

Musica insegna Amor, voi tutte assorte
In estasi d'ossequio hor via cantate,
E liete aprite l'armoniose porte.

Muse qual Api al GIGLIO suo volate,
Da quel candido fior fugge la Morte,
Hà la vita da lui gratie melate.

IL

IL MUSICO TESTORE

Dedicando quest' Opera all' Illustr. & Eccell. Sig.

ANDREA STATIO

FU' PODESTA', E CAPITANIO DI TREVISO

Humilia i Tributi del Sile nel seguente

SONETTO.

DEl mio CANTO illustrar il suo splendore
Delle NOTE ch' intesso à tuoi gran fregi,
Chi potrà mai, Signor, ridir i pregi
Che sono al nome tuo luci d' honore?

Alle rive del SIL odo il rumore,
E susurrar quell' onde i merti egregi;
Mentre di Gloria agguagli i Duci, i Regi
Per Pietà, per Giustizia, e per Valore.

Nè dell' oblio fatal paventa il SUONO
Quando versa tua man a' miei desiri,
Lampi sereni à belle glorie in dono.

Che se cortese all' Opra mia tu miri,
Darai LUCE alle NOTE; poiche sono
Raggi d' eternità l' AURE, che spiri.

BE-

BENIGNO, E CORTESE LETTORE.

E' Solito di chi scrive di fare le sue proteste, e scuse; Io che confido nella tua generosa virtù, di cui è proprio il compatire, non mi estenderò più oltre, solo dirò, che questo mio Musico Testore è un'estratto di quanto, e di vago, e di buono habbi potuto conoscere in molti Auttori, che mi sono capitati alla mano; aggiungendovi pur anche qualche fievolezza uscita dalla debolezza del mio talento. Hò procurato d'unire nel presente Volume queste belle erudizioni, e vaghe dottrine al solo oggetto di giovare al Prossimo, stimando assai difficile, che lo studioso le potesse vedere appresso tanti, e diversi Auttori, che elucidarono la bell'Arte Armonica. Io te lo rappresento senza alcun ornamento Retorico, mà vestito semplicemente alla mecanica, e quei pochi habiti de quali lo troverai adorno, sono prestategli dalla Musica, e non dall' Arte Oratoria; se qual'Ape in questa mia raccolta non ti apporto il mele, habbi patienza, che ne men'io spero raccoglier materia per eternar la face al mio nome; se non sei mio patriota, ricevi questo mio figlio Testore con faccia serena, ramentandoti, che li forestieri si devono ricevere amorosamente *in vinculo pacis, & charitatis*. Se poi sei mio patriota, ben conosci le mie fievolezze, e la mia fiacca persona; se non sei della professione ti dirò quel detto d'Apelle *non ultra crepidas sutor*, e non giudicare quello, che non è tuo cibo; se poi sei della professione, ne meno tu non passare *ultra crepidas*, voglio dire, che solo tassi le mie imperfettioni, e non quello, che troverai di bello, e buono raccolto da molti honorati, e dotti Scrittori, sò che bevi l'acqua preziosa d'Hippocrene, onde come persona virtuosa saprai pur anche compatire le mie debolezze. Procurarò di provare quanto son per dire con l'auttorità de più chiari, e provetti Scrittori di questa nobilissima Arte, portandone fedelmente li testi, onde non ti maravigliare se troverai scritto un vocabolo alle volte con lettere geminate, & altre volte nò, come pure tal'hora con l'H, e tal'hora senza, perche ciò sarà à causa di haverli trovati così, e non si sono in nulla alterati, mà rapportati come stavano. Se poi gli essem-

pii

pii muſicali fatti da noi, ò rapportati da altri auttori non foſſero con quel brio, e ſpirito, che bramerebbe il tuo genio virtuoſo, devi ſapere, che ſolo ſi è ſtudiato di porre in pratica il modo del Teſſere, e di moſtrare ſemplicemente la regola data anteriormente con le parole, havendo havuto più à cuore la facilità, che la ſtudioſa bizzaria. Partiremo queſto noſtro Muſico Teſtore in quattro parti.

Nella Prima ſi diſcorrerà, che ſii Muſica, ſua Invenzione, Diviſione, Propagatione, & altre coſe ſpettanti ad eſſa, come proemio dell'Opera.

Nella ſeconda ſi dimoſtrerà, che ſii ſuono, e voce, e d'altre coſe ſpettanti alla formazione di eſſi, che ſerviranno di Ordimento alla Muſical Teſtura.

Nella Terza ſi dichiarerà la formazione delle conſonanze, e diſſonanze in ordine Teorico, e Pratico, con li loro proprii paſſaggi, il che ſervirà di Trama alla Muſical'Armonia.

Nella Quarta ſi manifeſterà il modo del Teſſere in ordine Armonico, con varietà di Voci, & Iſtrumenti.

Non credo, che in queſta mia Opera vi poſſi cadere coſa alcuna contro li veri ſentimenti Chriſtiani; non oſtante però mi proteſto d'eſſere ſempre come Religioſo, e Cattolico ſotto l'obbedienza, e cenſura di Santa Madre Chieſa, e vivi felice.

Eſſendo inevitabili gl'errori della ſtampa per qualunque diligenza vi ſi poſsa mai uſare, non ſdegnare, ò Corteſe Lettore, prima di leggere, e condannare qualcoſa per fallo, di render con un occbiata corretti quei cbe in ſua pagina troverai notati, e compatiſci umanamente ſe in altro ti abbatteſſi, cbe offenda il tuo ſguardo, e reſta in pace.

FAcultate nobis collata à Reverendissimo Patre Magistro Vincentio Coronelli Veneto totius Seraphici Odinis Minorum Conventualium Ministro Generali. Attentè perlegi opu Patris Baccalaurei Zaccariæ Tevo nostri ejusdem ordinis Musices Professoris, cujus titulus *Il Musico Testore*, & quia eruditionibus plenum inveni, immo Professorbus cunctis maximæ utilitatis, propterea luce dignum adjudico.

In fidem datum Venetiis die 21. Septembris 1702. Ita Fr. Franciscus Antonius Calegari Magnæ domus Venetiarum Magister Musices.

FAcultate nobis collata à Reverendissimo Patre Magistro Vincentio Coronelli totius Ordinis Seraphici Minorum Conventualium Ministro Generali, ac Cosmografo Publico Serenissimæ Reipublicæ Venetiarum, attentè, accurateque perlegi opus Patris Baccalaurei Zaccaiæ Tevo nostri ejusdem ordinis Musices Professoris, cujus Titulus *Il Musico Testor*, & quia eruditionibus plenum inveni, immo Professoribus cunctis maximæ utiltatis propterea typis mandari dignum adjudico. In fidem &c. datum Firmi hac dè 27. Aprilis 1703.

Ita est Fr. Joseph Natali de Camerino hujus Metropolitanæ Ecclesiæ Magister Musices.

Fr. Vincentius Coronelli Venetus S. Theol. Mag. ac univ. Ordinis Min. Conv. post S. Patiarcham Franciscum Minister Generalis LXXVIII.

CUm opus inscriptum *Il Musico Testore* à P. Bac. Zaccaria Tevo nostri ordinis Sacerdote Musicæ Arti Professore compositum duo ejusdem ordinis præfatæ facultatis Professores ex mandato nostro examinaverint, & in lucem edi posse testati fuerint, facultatem facimus, ut typis mandetur servatis servandis, si iis, ad quos pertinet, ita videbitur in quorum fidem &c.

Datum Romæ die 23. Junii 1703.

Fr. Vincentius Coronelli Min. Gen.

Fr. Dominicus Antonius Burghesius Secretarius, & Assistens Ordinis.

NOI REFFORMATORI
Dello Studio di Padoa.

HAvendo veduto per la Fede di revisione, & approbatione del P. Fr. Vincenzo Maria Mazzoleni Inquisitore nel Libro intitolato *Il Musico Testore diviso in quattro parti del P. Bacc. Zaccaria Tevo Minor. Conv.* non v'esser cos'alcuna contro la Santa Fede Cattolica, & parimente per Attestato del Segretario Nostro niente contro Prencipi, & buoni costumi, concedemo Licenza ad Antonio Bortoli Stampatore, che possi esser Stampato, osservando gl'ordini in materia di Stampe, & presentando le solite copie alle Publiche Librarie di Venezia, & di Padoa.

Dat. 23. Luglio 1705.

(Gio: Lando Kav. Proc. Reft.
(
(Francesco Loredan Kav. Proc. Reff.

Agostino Gadaldini Segretario.

INDI-

INDICE

PARTE PRIMA.

PARTE SECONDA.

PAR-

PARTE TERZA.

PARTE QUARTA.

MU-

F·ZACHARIAS TEVO SACCENSIS·ADOPTAR·
SAC·THEO·BAC·ET MVSI·MAGIS·AN·IL
Musico Testore
Quidquid melliflui exoptas ex arte canendi.
Cuncta tibi Textor Musicus ecce dabit.

MUSICO TESTORE

PARTE PRIMA.

Nella quale si discorrerà cosa sia Musica, sua Inventione, Divisione, Propagatione, e d'altre cose spettanti ad essa, come proemio dell' opera.

CAP. PRIMO.

Del Titolo dell' Opera.

SI come al parer de Poeti tutta la categoria delle scienze vanta Pallade per Genitrice, così à questa gemella nacque l' Arte ingegnosa del Tessere, acciò adoprandosi quelle per l'ornamento dell' animo, questa servisse al riparo necessario del corpo. Vanta questa una somiglianza così proportionata con la Musica, che gl' operati dell' una si giurerebbero effetti dell' altra; onde può dirsi, che il Tessere sia un'Armonia de fili, & il Cantare una Tessitura di voci; mà lasciate alla Poesia le sue favole ricerchiamo dall' Istorie la verità. Correa l'anno della creatione del Mondo 688. al rifferir di Giovan de Busieres ne suoi fiori d' Istorie, quando dalla felice progenitura di Lamec, due de suoi Figli, & una Figlia furono gl' inventori delle tre Arti più bisognose all' viver humano, cioè della Musica, dell' Armi, e del Tessere. *Sub hæc tempora*, dice l' Auttore, *Iubal instrumenta musica, Tuba'caim arma invenerunt, vitam hominis providentia in belli, pacisque studia partiente, ut in hac jucundius ageret, in illa tutius. Et Noema mulier lanificium commenta, eundem hominem texit honestius.* Jubal al parere di Pietro Comestore dal tintinar de martelli del Fabro Tubalcaim apprese la suavità del concento, e le consonanze ritrovò della musica. *Habuit enim fratrem*, dice Margarita Filosofica, *qui Artem ferrariam invenit, quo fabricante Tubal ex malleorum propensione, dicto modo consonantias reperit.* E se favolleggiarono li Poeti, che Pallade fusse maestra d' Apollo nell'arte musica; Jubal fù stimato da Gentili Apollo, di cui dice Giovan Kepplerio Armonices mundi libr. 3. cap. 3. *Nisi fallor Iubal hic Apollo est levi*

mutatione litterarum, qui fratrem Iabelem pecuariæ auctorem fistulaque agresti gaudentem (Pana Deum à Græcis creditum) cytharæ repertæ claro tinnitu superavit, materiam cordarum, à Tubal-Caino fratre, qui nobis ex nominis allusione Vulcanus esto mutatus. Ciò ne porge motivo di poter dedurne, che Noema qual'altra Pallade mostrasse al Fratello l'Arte del Tessere, & egli apprendesse da quella Tessitura la Musica, poiche resultando all'orecchio di Jubal dal risuonar de martelli un'ammirabile unione, & una dolce armonia, pareagli appunto nel intreccio vario del batter di quelli la variata connessione de fili, che vedea nel tesser della sorella; e se nella medesima casa di Lamec s'unirono, e Musico, e Fabro, e tessitrice, sicome dal martellar del fabro il suo primo natal hebbero i suoni, così era ben anche il dovere dall'industriosa tessitura Jubal ne cavasse delle voci l'unione, e de concenti l'intreccio; Questa voce di Tessere è tanto propria alle cose create, che fra loro tengono connessione, che anche il sommo Facitore in dargli l'essere ne piglia la metafora col dire *& sicut nebula texi omnem terram*. Se adunque la connessione delle cose è una Tessitura, sarà pur lecito à me intitolar questa mia debole fatica Musico Testore, essendo somigliantissimo l'intreccio de fili all'unione armonica delle voci, che forma la Musical'Arte; e fra le varie esperienze fatte da Pitagora per ritrovare il fondamento delle proportioni armoniche, quella della corda fatta con l'istrumento chiamato *Cordotono*, non è l'effigie d'un ben ordito Telajo? come pure tutti li strumenti da corde, cioè Cetre, Tiorbe, Gravicembali, & altri, non sono l'idea d'un perfetto ordigno Testorio? mà per avvalorare quanto dissi sarà di prova quel tanto, che insegna il Spada nel Giardino d'Epiteti. *Il filo*, dice l'Auttore, *esser quello, che si trahe filando da lana, lino, ò simili; per similitudine dicesi anco ad ogni cosa, che si riduce à guisa di filo, come di rame, di ferro, d'oro, d'argento, quali fili, sicome sono atti à tessere, così anco sono proprii de musici istrumenti.* Et il Kirchero lib. 2. della Musurgia cap. 4. dice *Cum enim nil adeo necessarium sit, quam filorum ad varia compingenda usus; omnis autem quorumcumque filorum extensio gratum quemdam sonum excitet.* Che perciò cantò l'Alciato nell'Emblema 184.

Certabat Plectro spartim commissus in hostem
Et percussa sonum pollice fila dabant.

Questi fili adunque, che sono atti al suono vari ne godono gl'Epiteti.
Il Bruni musiche fila le chiama. *Idilio 2.*

Non fia mai ch'io riguardi
Scorrer maestra man musiche fila.

Il Marini armoniche l'appella.

Quei, che le fila armoniche percuote Sente....

Il Fontanelli, canore *Oda 36.*

Và con l'arco temprando
Nella lira gentil fila Canore.

Indi lo stesso Marini dolci le dimostra. *Lira*

E lo spirto placar malvaggio, e reo
Onde l'afflitto Re schermiasi in vano
Solea tentando con maestra mano
Le dolci fila il buon Pastor hebreo.

Parimente il Dressino *Son. 30.*

Ma spenger non può il fuoco onde sospira
La fanciulla di Lesbo ch' el restaura

Nei

Nei dolci fili ....

Il Marini Loquaci *Zamp. 61.*

E col dolce arco dalla destra mosso
Tutte scorrendo le loquaci fila

Et Andrea dell'Anguillara nella sfida fatta da Aracne à Pallade per il tessere, disse.

S'atta à giostrar del par la Dea si sente ,
Le fila à figurar l'historie accordi.

Adunque il filo non solo è atto al suono, & hà le proprietà di musico, e canoro, mà pur anche è atto all'accordare, cose tutte che sono proprie al concento musico; mà ciò non bastando, aggiugnerò, che il Musico viene alle volte pigliato per il Poeta & il Poeta per il Musico; e quel che viene detto dell'uno, viene talvolta appropriato all'altro; poiche disse il Marini.

Musica, e Poesia son due sorelle

Et Homero nell'Odissea, *cantus musa docuit, amatque genus Poetarum*. Onde il cantare assegnato al Poeta, lo potremo assomigliare al Musico, & appropriare alla nostra musicale Testura, poiche à nostro proposito ben disse Eusonio.

Licia, qui texunt carmina, carmina musis
Licia contribuunt casta Minerva tibi.

In cui s'accoppiano, versi, tessere, e canto; il tessere unito al canto vien in nostro favore corroborato da spiritosi ingegni, come gratiosamente il Testi *Lir.* 17.

Hor su le fila di canora cetra
Tesser tela immortale;
E far col music' arco al tempo guerra

Poeta Testore lo dice Arrigo Falconio.

Quinci chiaro testor d'eccelse rime
Movi il piè sì famoso in Hippocrene.

Il Fontanelli al Poeta Testore v'aggiunge l'ordine musico. *Oda* 32.

Và con ordin canoro
Trahendo il suon, ch'ammira ogn' altro ingegno
Dall'ordito lavoro,
Ch' à de fili ineguali ....

Confirmiamo in fine questo nostro assunto con l'addattar gl'ordegni Testorii alla nostra musical Tessitura; & ecco in pronto Eusonio à presentarci i lici.

Chi tesse, e canta versi, i versi à muse
A te, casta Minerva i lici dona.

Un faceto l'orditura, e trama ci apprèsta

La man però nell'orditura, e trama
Di questo ancor, che nobile argomento
D'arpa, ò di cetra d'oro usar non ama
Le fila .... Cic. *Sonet. primo.*

Nel tessere s'adopra il pettine, & eccolo portato dal Marini

Grave, e ben atto à celebrar Heroi
Sarà del Latio il pettine canoro.

Nel spargere il filo nel arte Testoria si batte il pettine, & il musico la battuta in dirigere i suoi canti, ciò vien descritto dall'Anguillara.

Fan che la trama per l'ordito passe,

E col passato fil batton le casse.

Arotti fili nel tesser sono necessarj li groppi, & il musico annoda con groppi i suoi concenti, sopra di che il Fontanelli.

E con numeri obliqui in varj modi
I tuoi groppi canori annodi, e snodi. Oda 14.

Et in altro luogo

Hor mormoreggi grave,
E fra musici groppi
Con armonici trilli il canto addoppi.

Approvato adunque à mio credere sarà il nostro assunto per l'auttorità de Poeti si degni, & illustri, onde con il Fontanelli potremo ridire, che il nostro Testore

Và con ordin canoro
Trahendo il suon ch' ammira ogn' altro ingegno
Dall' ordito lavoro,
Ch' ha di fila ineguali.....

Essendo appunto ineguali frà loro i suoni musicali, poiche la musica

Est vocum discordia concors.

CAP. II.

Della definitione, e divisione della Musica.

LA Musica una delle sette arti liberali, e tra le quattro matematiche discipline la più soave, e gioconda essendo in regolar proportione prodotta da quel gran Facitore, che *omnia fecit in pondere, numero, & mensura*, è così innata, & aggradevole all' huomo, che anche fanciulletto con teneri vagiti và temprando i suoi gravami fra voci festive, e canore, perche essendo egli composto (al parer de più dotti Filosofi) de numeri, & armoniche proportioni, non è meraviglia se poi fatto adulto tanto si compiaccia dell' armonia, che quasi incantato, e dolcemente legato ne resti dalla medesima.

La Musica adunque, magia de cuori, sollievo dell' animo, e solletico del senso, non solo è quell' armonia, che si forma nel canto, mà pur anche quella congerie delle cose, unite, & incatenate armonicamente insieme; che perciò disse Aristide Quintiliano nel 1. Lib. della sua musica, che *Musices est non tantum vocis partes inter se componere, sed quæcunque natura suo ambitu includit, cogere, & concinnare* onde bene il Kirchero nel primo della sua Musurgia cap. 3. la definisce. *Musica latissimè sumpta est discors concordia, vel concors discordia variarum rerum ad unum aliquid constituendum.* Applicandosi forse al parere d'Empedocle, che asseriva l'armonia esser quella lite, & amicitia, dalla quale volea si generassero tutte le cose; questa unione, e legame adunque, che musica si chiama, considerando vario cose armonicamente unite, diversi ne costituisse li membri, che perciò la musica in generale si divide in Naturale, & Artificiale; la Naturale in Mondana, & Humana; l'Artificiale in Armonica, Metrica, & Organica; l'Armonica in Piana, e Mensurata; la Mensurata in speculativa, che si dice anche Teorica, & Inspettiva; & in Pratica, & Attiva; e per fine in Reale, e Finta.

CAP.

CAP. III.

Della Musica Mondana.

LA Musica dice Boetio *ea quæ est mundana in his maximè perspicienda est, quæ in ipso cœlo, vel compage elementorum, vel temporum varietate visuntur*, ciò parimente conferma Margarita Filosofica dicendo. *Mundana musica est, quæ de harmonia totius, & partium mundi supercœlestis, & elementaris considerat.*

La meravigliosissima struttura de cieli, che con mirabil moto, & ordinata proportione nel corso de Pianeti và formando frà loro armonici gl'aspetti, costituiscono una ben ordinata, & intrecciata musica al parere di Filone Hebreo. *Cœlum perpetuo concentu suorum motuum reddit harmoniam suavissimam.* Poiche trovandosi fra loro tal volta congiunti, tal hora in Aspetto, hora formandone i Trigoni, li Quadrati, li Pentagoni, Exagoni, & altri variati aspetti, ne formano le consonanze non solo, mà pur anche li numeri armonici, base, e fondamento d'ogni ben tessuta armonia, *non enim*, dice Margarita Filosofica, *sine maxima proportione, & harmonia orbes cœlestes adinvicem locati sunt, ob id, & dulcissimam motu suo concinentiam faciunt.* Se è vero il detto commune, che l'opra loda il Maestro, la mirabile architettura de Cieli uscita dall' onnipotente mano del sommo Facitore le sue grandezze propala, mentre che. *Cœli enarrant gloriam Dei, & opera manuum ejus annunciat firmamentum.* Onde chi potrà esplicare gl'armonici concenti de Cieli? *Quis enarrabit cœlorum voces?* Se non tu ò sommo Creatore, che qual Archimusico superno *totum cœlum quasi canoram cytharam temperas.* Deve adunque bastare à noi il sapere da Sant' Anselmo, che *septem cœlorum orbes cum dulcissima harmonia volvuntur, qui sonus ideo ad aures nostràs non pervenit, quia ultra Aerem fit, & ejus magnitudo nostrum angustum auditum excedit.* Segue all' armonia de cieli la discordante concordia degl' elementi, stabiliti, e legati nella propria sede con armonial proportione, onde cantò Boetio.

Tu numeris ligas, ut frigora flammis
Arida conveniant liquidis ne purior ignis
Evolet, aut mersas deducant pondere terras.

Et Ovidio esplicando la loro natura disse

Ignea convexi vis, & sine pondere cœli
Emicuit, summaque locum sibi legit in arce
Proximus est aer illi levitate locoque,
Dentior his tellus elementaque grandia traxit,
Et pressa est gravitate sui, circumfluus humor
Ultima possedit, solidumque coercuit orbem.

Ordine sì bello in genere musico, che vagamente corrisponde alle musicali parti, poi che il Canto è appropriato al Foco; l'Alto all'Aria, il Tenore all'Acqua, & il Basso alla Terra. Nelle stagioni poi, che più bell' armonia si può bramare; poiche nella produtione de Frutti. *Quod constringit Hyems*, dice Boetio, *Ver laxat, torret Æstas, maturat Autumnus.* Ordine sì vago, e bello, che non si può dire, che non sii armonia prodigiosa uscita delle benigne, e provide mani del Creatore superno.

CAP. IV.

Della Musica Humana.

HUmana Musica, dice Margarita Filosofica, *ea est, quæ de proportionibus corporis, & animæ, & horum inter se partium considerat.* Chi volesse fare un' Anotomia del composto humano, sarebbe un componere volumi sopra volumi. Io per mè son per darne un semplice tocco alla sfuggita. Chi vole adunque intendere l'Armonia del composto humano, deve come dice Boetio rimirare in se stesso: *humanam musicam, quisquis in se ipso descendit intelligit*, e Celio Rodigino lib. 9. cap. 6. *Humanam verò musicam facile perceperis, si in teipsum descendere incipias.* L' unione dell' anima con il corpo, e la vivacità incorporea della ragione, non è altro, che un certo addattamento, e temperamento, come di voci gravi, & acute, che perciò disse Boetio music. libr. 1. cap. 2. *quid est enim quod illam incorpoream rationis vivacitatem corpori misceat, nisi quædam coaptatio, & veluti gravium, leviumque vocum quasi unam consonantiam efficiens, temperatio.* Che poi l'humano composto sii d'armoniche proportioni, l'istesso Boetio l'afferma nel primo della musica cap. 1. *id nimirum scientes, quod tota nostræ animæ, corporisque compago musica conjuncta sit.* Essendo il composto humano d'anima, e corpo costituito, d'ambedue le parti ne apportaremo le qualità musiche in loro osservate, e primo sia del corpo.

Asserisce Pitagora, che la generatione del corpo humano sii diretta dalla soave armonia, poiche dice egli: *Hominis partus septimo mense vitalis est, quoniam harmonias complet, perfectiorum vero nonimestris, eo quod pluribus conficiatur symphoniis, septimus igitur ideo harmonicus, quoniam id tempus triginta quinque diebus per senarium ductum constat; triginta quinque vero, ex sonoris numeris colligitur.* La dispositione armonica delli giorni 35. per la formatione del corpo humano, segue in questa forma: ne' primi 6. giorni, il seme si converte in latte, negl' 8. seguenti diventa sangue, dopo li 9. si forma in carne, & in corso d'altri 12. piglia la forma di corpo humano, quali numeri formano giorni 35. che replicati per sei formano (come disse Pitagora) il numero di mesi sette; li numeri poi 6. 8. 9. e 12. comparati tra loro, formano le principali consonanze armoniche, poiche il 6. all' 8. forma la diatessaron; il 6. al 9. la Diapente, & il 6. al 12. la diapason; di più nelli giorni 45. essendo il feto debitamente organizato Iddio l'infonde l'anima rationale, qual numero 45. replicato per 6. forma il numero di giorni 270. che diviso in mesi, sono appunto mesi nove, nel qual tempo esce il parto perfettissimo, e quest'è l'armonica dispositione del Corpo. Veniamo all' Anima.

Che l'Anima sii armonica è parere di Platone, che disse. *Arbitror equidem, ò Socrates, te animadvertisse nos tale aliquid potissimum esse animam cogitare, esse videlicet in corpore nostro intentionem, & complexionem quandam ex calido, frigido, sicco, humido, cæterisque talibus, horumque temperantiam, consonantiamque animam esse.* E Franchino Gaffurio. *Nostra igitur anima, cujus omnis compago musica est, cum harmonia cognationem habet.* E chi volesse dichiarare tutte le bellezze dell' Anima, sarebbe un non mai fornire: basterà adunque solo per mostrare la sua armonica manifattura considerare con Plutarco, che *Animus noster quasi Tetracor-*

dum

dum quoddam, intellectu, ratione, fantasia, ac sensibus constat. Et Angelo Politiano *musica humana tribus animi partibus, intellectu, sensibus, habitu, tres efficit rationes, diapason, diapente, diatessaron.* L'Intelletto hà la proportione del duplo, che costituisce l'ottava formata da sette intervalli, e sette sono le potenze dell' Intelletto, cioè Mente, Opinione, Ragione, Immaginatione, Memoria, Cognitione, e Scienza. Il senso corrisponde al sesquialtero forma della quinta, li di cui intervalli sono quattro, & il senso hà il Vedere, Udire, Odorare, & il Tatto, à cui è congionto il Gusto. L' Habito hà relatione al sesquiterzo, che forma la quarta, che consiste in tre intervalli, e tre sono dell' habito le parti, Augumento, sommità, e Decremento; il che basti dell' ammirabile musica humana, che si scorge dall' unione dell' anima, e del corpo, e delle loro particolari costitutioni *brevitatis gratia*. Chi vorrà più essatto discorso, e più distinta informatione della musica Mondana, & Humana veda il Gaffurio nella Teorica lib.1. cap.2. e 3. Zarlino Institutioni 1. parte cap.6. e 7. Bontempi, Historia musica parte 1. della Teorica Corollario 3. e 4.

Alla Musica Mondana, & Humana si può aggiungere la Politica, che è quella proportionata Armonia, che unisce insieme le persone di Alta, Mezzana, e Bassa qualità alla compositione d'un'ottima Republica, & accordando il soprano de Grandi al Basso della Plebe, resultandone il concento dalla mediatione delle persone mediocri, quali formando le parti di mezzo costituiscono il vincolo, e legame d'una perfettissima, e ben regolata Armonia.

C A P. V.

Della Musica Armonica.

LA Musica Armonica secondo Boetio è quella, che si produce dagli instrumenti naturali, che sono Gola, Lingua, Palato, quattro Denti, due Labra, e Polmone. *Est potentia* (dice egli) *humana voce sonos naturalium instrumentorum præsidio producens, productos dijudicans.* Molti sono gli Auttori, che l'hanno definita. S. Agostino *Musica est scientia benè modulandi, benè quidem, idest artificiosè; aut benè, idest honestè.*

Boetio nel 5. della musica cap.1. *Harmonia est facultas, differentias acutorum, & gravium sonorum, sensu, ac ratione perpendens.*

Guido Aretino *Musica est motus rationabilium vocum per Arsim, & Thesim, idest per ascensum, & discensum.*

Bacchio Seniore per interrogatione *Musica quid est? Scientia cantus, eorumque, quæ circa cantum accidunt.*

Marchetto da Padova *Est scientia, quæ in numeris, proportionibus, consonantiis, quantitatibus, conjunctionibus consistit.*

Franchino Gaffurio Teor. lib.1. capit.3. *Est scientia perfectæ modulationis, sonis, verbis, & numeris consistens.* Et al capit. 4. *Musica harmonica ars est spectabilis vocem regens, numerumque in se continens, ac certam soni dimensionem, scientia perfectæ modulationis, constans ex sonis, vocibus, & numeris.*

Nicola Burtio *Ars est Deo placens, ac hominibus, omne quod canitur discernens, & dijudicans, ac de cunctis quæ fiunt per Arsim, & Thesim, idest per vocularum intentio-*

nem, & remissionem veram inquirens rationem. O pure. *Musica est habitus ex debita vocis ad vocem proportione causatus.*

CAP. VI.

Della Musica Metrica, e Ritmica.

M*Etrica Musica*, dice Margarita Filosofica *diversorum generum metrorum mensuram ratione subtili, ac probabili investigat*. Considera adunque la quantità del Verso, e suoi piedi, come dissillabi, trissillabi, &c. la quantità poi de Versi essendo di varie sorti, e di gran numero, si tralasciano essendo di consideratione Poetica. La Ritmica và considerando l'Armonia delle parole, e la lunghezza, e brevità delle sillabe. *Intentionem verborum, & an ne sonus verbis, syllabis, benè, aut malè cohæreat, inquirit.* dice Margarita Filosofica, e questa si considera dall'Oratore, e Poeta, & anco accidentalmente dal Musico per la dittione, ò sillaba lunga, ò breve.

CAP. VII.

Della Musica Organica.

LA musica organica, così detta dagl'instrumenti materiali communemente detti organi, da quali viene formata, che sono di tre sorti, da Fiato come Trombe, Flauti, Pifari, Organi, Cornetti, & altri; Da corde, come Cetre, Viole, Arpe, Lauti, &c. Da battere, come Tamburi, Campane, Timpani, &c. di questa disse Boetio *Tertia musica, quæ in quibusdam consistere dicitur instrumentis, hæc verò administratur, aut intentione, ut nervis; aut spiritu, ut tibiis; vel his quæ ad aquam moventur; aut percussione quadam, aut in his, quæ in concava quadam virga ærea, feriuntur soni.* Questa aggiunta all'armonica, forma un concento perfettissimo, e meravigliosissimo.

CAP. VIII.

Della Musica Piana, e Mesurata.

DIvidendosi la Musica Armonica in Piana, e Mesurata, diremo, che la Musica Mesurata largamente gode di tutte le definitioni, che si sono portate della Musica Armonica, mà più propriamente delle seguenti, per distinguersi dalla Piana, *est notarum* (dice Andrea Ornitoparco) *diversa qualitas, figurarum inæqualitas, quoniam augentur, ac minuuntur juxta modi, temporis, ac prolationis exigentiam.* E Giorgio Rau nell'Enchiridion. *Figurabilis, quæ & mensurabilis, & nova dicitur, est, quæ in suis notis secundum signorum, ac figurarum diversitatem habet sonorum mensuram; in ea namque notulæ juxta modi, temporis, ac prolationis exigentiam augentur, & minuuntur.* Vien detta adunque mensurabile, e figurata dalla variatione delle sue figure, e note.

La Musica Piana, Canto Chorale, e Gregoriano chiamata, è un canto formato da

più

più voci, mà tutte in unisono con figure d'un medesimo valore senza variatione di misura; vien definita dal Padre Stefano Vaneo lib. 1. cap. 1. del Recaneto *Musica Plana est illa, cujus notæ vel figuræ, & mensura, & tempore pari pronunciantur.* San Bernardo *Plana musica notarum simplex, & uniformis prolatio, quæ augeri, neque minui potest.* Giorgio Rau nell' Enchiridion *Una namque choralis, quæ & Plana, & Gregoriana, seu vetus dicitur, est quæ in suis notulis æquam servat mensuram, absque incremento, vel decremento prolationis.* Atanasio Kirchero, *Musica Plana non temporis moras, sed acuti, gravisque differentias perpendit.*

CAP. IX.

Della Musica Teorica, & Inspettiva.

LA Musica Teorica, ò speculativa, che anche Inspettiva è detta, consiste nella speculatione, & investigatione delle cose Musiche formandone il retto giudicio, non per il senso, mà per la ragione; onde disse Andrea Ornitoparco. *Inspectiva Musica est scientia sonos naturalibus instrumentis formatos, non auribus, quorum sunt obtusa judicia, sed ingenio, rationeque perpendens.*

CAP. X.

Della Musica Pratica, & Attiva.

LA Musica Pratica, & Attiva si dice esser una certa quantità de suoni per istrumenti naturali, ò pure artificiali armoniosamente raccolti, onde se li suoni fossero raccolti senza il debito ordine armonico, non si direbbe musica, mà confusione, si che la musica pratica è un' adunanza de numeri sonori, da quali ne nasce la dolce Armonia; questa Musica Pratica, ò Attiva reduce all' atto quello, che hà considerato la speculativa, di cui dice S. Agostino *est bene modulandi scientia*, e Guido nel dottrinale *est Ars liberalis veraciter canendi principia administrans*, dalla quale ne vengono la Musica Reale, e Finta.

La Musica Reale è quella, che seguita i veri, e reali limiti dell' Arte.

La Musica Finta è quella che trasporta le note dalla propria sede in un' altra, formando gli Esacordi in altri luoghi, che non erano loro proprii, che vuol dire trasportare una compositione più alta, ò più bassa, del che se ne parlerà nella Quarta Parte.

In questo nostro Musico Testore discorreremo della Musica Armonica congionta all' Organica in Pratica, & anche in Teorica.

CAP. XI.

Dell' Inventione della Musica.

QUali siano stati gl' Inventori, & il modo dell' inventione di questa nobilissima, e giocondissim'Arte, è così diverso, e vario nell'opinione degl'huomini, che si può dire *quot capita, tot sententiæ*, poiche alcuni dissero esser stata inventata dal fischio de Venti; altri appresa dall'ammaestramento del canto degli Uccelli; si fondarono certi, che essendo all'huomo proprio, e connaturale il canto, la natura istessa ne sii stata la maestra; fù anche detto da alcuni, che dal suono dell'acque fosse trovata, o pure dal rumoreggiare dell'acque del Nilo, e che perciò derivi da *Moys* voce Egittia, che significa acqua, & *Icos*, che significa scienza, quasi scienza *juxta aquas reperta*; altri dal rumore, che facevano i popoli habitatori del monte Ida percotendo certi vasi di rame per occultare i vagiti di Giove fanciullo; non mancarono quelli, che attribuirono questa inventione à gli Arcadi studiosissimi di questa scienza, che furono i primi, che introdussero nel Latio gl' istrumenti musici; alcuni asserirono, che i primi popoli habitando in rozze capanne in luoghi ameni vicino all' acque delle palustri canne ne formassero Zampogne, e da queste n' uscisse la musica, che perciò fù anche detto, che Pan Dio de Pastori invaghito di Siringa Ninfa, quale fuggendo da questo alle ripe del fiume Ladone conversa in canna in memoria di essa ne formasse la Zampogna; fù asserto da alcuni, che fosse inventione d'Apollo, che perciò lo figurarono con le Gratie in mano, ciascuna delle quali havea un' istrumento musico alla mano, & anco lo figurarono senza le Gratie, ma con la Cetra; & altri dissero, che lo stesso Apollo imparasse da Minerva il suono del Flauto, a cui fù sacrato dalla cieca gentilità; fù anche attribuita la musicale inventione a Mercurio, formando dal guscio d' una Testuggine la tanto decantata Lira; non mancarono assertori, che Amore ne fosse il Padre, mentre Amore è la concordanza, & armonia delle cose; onde hebbero ragione le genti (al parere del Beroaldo) attribuire questa inventione per opera delli Dei; furono anche stimati inventori della Musica Anfione, e Zeto fratelli figli di Antiopa, e Giove; li Greci l' attribuirono a Pitagora dal suono de martelli, ma ciò da Pietro Comestore nella Historia scolastica vien affirmato per asserto favoloso de Greci, e che veramente sii stato Jubal dal suono de martelli di Tubal fabro suo fratello; e Suida vuole, che non Pitagora, mà Diocle, non dal suono de martelli, mà dal percuotere à caso con una bacchetta certi vasi di terra, della grandezza, e picciolezza de quali ne cavasse le proportioni armoniche. Noi però mirando la prima causa, e l' opere di quel grande Iddio, che è fonte, & origine d' ogni cosa, diremo, che dalla bontà di esso ne sia originata la Musica, e con il parere d'Angelo Berardi affirmaremo, che il sommo Creatore formasse *ab æterno* l' unisono in Cielo, & in terra Jubal li corrispondesse in ottava, poiche nota questo Auttore ne suoi Discorsi, e nella Miscellanea, che vi corresse da Dio à Jubal otto generationi, poiche Iddio per la Creatione produsse Adamo; Adamo generò Caino; Caino Henoc; Henoc Irad; Irad Maviel; Maviel Matusael; Matusael Lamec; e Lamec Jubal, come appunto tanti intervalli costituiscono l'ottava, si che dopo questa misteriosa generatione, ne risultò, e spiccò in

terra

terra quell'armonia, che viene dalle mani dell'Archimusico Superno, onde la sua genealogia primiera è da Dio, e da Jubal avanti il diluvio, e dopo il diluvio li Egittii la riceverono da Cam, e Mesraimo suo figliolo, li Greci dagli Egittii, & i Latini da Greci.

C A P. XII.

Della Propagatione della Musica.

FOrmata adunque in Jubal la Musica, e costituito Padre *canentium Cythara, & Organo*, declinando il genere humano dal bene, & ogni cosa divenuta nefandissimo lezzo, provocato Iddio da tante iniquità sommerse gli huomini, & i vitii nel diluvio dell'acque, in cui anche la Musica ne fece il naufragio; renovata negli Egittii da Cam, e Mesraimo, e da Mercurio dopo l'inondatione del Nilo inventata dalla Testugine la Lira di quattro corde, al parere d'alcuni se ne formò il Tetracordo, che fù la prima regolar inventione osservata nel mondo dopo il diluvio, che seguì negli anni 2000. della Creatione del Mondo; dopo il detto diluvio anni 344. alla predetta Lira, ò Tetracordo Corebo v'aggiunse la quinta corda; Hiange la sesta; Terpandro la settima, quale costitutione durò insino à Pitagora Samio, che fiorì del 3370. ò pure del 3445. il quale al parere di diversi dall'osservatione del suono de martelli ne osservò le consonanze prima non conosciute, abbenche fossero conosciuti i suoni, & aggiunse alla lira l'ottava corda, costituendola d'otto, à diferenza di quella di Terpandro, che era di sette; Teofrasto Pierite trovò la nona; Histieo Colofonio la decima; Timotheo l'undecima; & altri insino al numero di quindici, che durò insino al tempo di Guido Monaco Aretino. Anfione, e Lino musici eccellentissimi nel 2534. accommodarono al suono della Lira il Canto. Dicesi, che Olimpo diede il principio alla Musica Greca, e Lasso Hermoniense fosse il primo, che ne scrivesse, e la riducesse alla maniera Dithirambica; & Epigonio il primo, che suonasse la Lira senza arco, mà con le dita, qual'era di 40. corde, à differenza di quella di Simico, che era di 35. Filemone fù inventore del Choro nel 3960. Scrissero dottamente fra gl'Antichi Aristosseno, che fiorì negli anni del mondo 3620. in circa. Euclide nel 3670. Didimo nel 3890 Aristide Quintiliano negli anni del Signore 130. à cui successe Alipio. Tolomeo nel 117. ò pure 130. à cui seguì Nicomaco Geraseno. Gaudentio nel 390 e Bacchio seniore gli successe. Boetio nel 500. S. Gregorio, e S. Ambrogio furono gl'inventori, ò secondo alcuni li riformatori del Canto Fermo; nel 370. fiorì S. Ambrogio, e nel 600. in circa S. Gregorio, e finalmente nel 1024. ò pure 1030. fiorì Guido Aretino, che ritrovò, & ampliò mirabilmente la Musica facendola risorgere, essendo stata sepolta nelle rovine d'Italia causate dall'innondationi de Barbari. Quanti poi dopo di Guido siino stati li ampliatori, e scrittori di questa nobil'Arte, essendo il numero grande, si tralasciano per brevità; solo apporterò per fine di questo Capitolo alcuni inventori d'istrumenti.

Il Violino fù inventato da Orfeo figlio d'Apollo; e Safo Poetessa inventò l'Arco de crini di Cavallo, e fù la prima, che lo suonasse, come si costuma oggidì. Marsia inventò il Pisaro dritto, e Mida il torto, i quali erano senza fori in forma di Tromba, fatti di canna, ò gambe di Grù, alli quali Hiange Frigio vi aggiunse li fori, e suonava con

va con variati suoni, & ancora ne suonava due ad un fiato. Boetio inventò il Chitarrino. Il Cornetto dalli Popoli Tireni hebbe l'origine. Il Flauto da Pan Dio de Pastori. Tireno trovò la Tromba, ò pure Melito, e secondo Gioseffo Hebreo, Mosè; il suo proprio modo è il Frigio aspro, e gagliardo, che à proposito ben disse il Poeta

At Tuba terribili sonitu taratantara dixit.

Asiano Pavese trovò il Fagotto. Il Lauto fù ritrovato da un Francese di Casa Laut. Il Monocordo fù inventione di Pitagora. L'Organo, ch'è il Principe degl'Istrumenti, non si sà precisamente chi l'inventasse, questo è certo però, che Vitaliano Papa l'introducesse nelle Chiese per sollevare col mezo della sua dolce armonia l'animo de Devoti alla contemplatione della Musica del Paradiso.

CAP. XIII.

Qual fosse l'Antica Musica.

IL parlare (che indusse gli huomini alla vita sociabile) essendo una voce articolata, distinta da tutti gli Animali, dono speciale di Dio al sol huomo concesso; osservata, e conosciuta in esso cert'armonica propensione, non solo fù dalla diligenza humana adornato, & abbellito, mà pur anche introdotta una cert'armonia di Canto, che dal rozzo ridotta ad una talqual politia, ne resultò la musical facoltà, la quale ne tempi antichi non era essercitata con tanti istrumenti, e variationi di voci come si costuma in questi nostri; mà solo con un semplice suono di Pifaro, ò Tibia, di Cetra, ò Lira, accompagnando la voce al suono d'uno di questi istrumenti cantavano li loro versi in lode degli Dei, e degl'Eroi, & anco ne Teatri recitavano, cantando i loro gesti illustri, e queste compositioni musicali formavano sopra un determinato Modo, ò Tuono, come Dorio, Frigio, e Lidio, e se erano due, che doveano cantare, e recitare, cantavano, e recitavano à vicenda, uno dopo l'altro al suono de sopradetti strumenti, che perciò disse Virgilio introducendo Menalca, e Mopso Pastori

Tu calamos inflare leveis, ego dicere versus.

Così li Poeti cantavano li versi: radunati in buon numero formavano un cerchio in forma di Choro, & alternatamente cantavano i Poemi loro; parimente li Rustici raccolti insieme cantavano le lodi à Bacco, saltando, e ballando, al che ben s'addattano li versi di Virgilio

Pars pedibus plaudunt choreas, & carmina dicunt.

Questa Musica, al parer del Kirchero (Musurgia lib. 17. pag. 558) hebbe trè età; La prima impolita, e rude, che se volevano cantare delicato, e polito, cantavano (come si disse) al suono della Lira, ò altro istrumento gl'Hinni di Lino, & Orfeo. La seconda fù di Pitagora, che da fabrili martelli con Aritmetica, e Geometrica proportione dispose la Musica al buon'ordine, e l'abbellì. La terza fù d'Aristosseno, che la ridusse all'ultima perfettione, e durarono questi secoli, & età insino, che la Greca Monarchia in varie divisioni risolta, al niente si ridusse; è opinione quasi che universale, che si perdesse affatto, e che à giorni nostri non ve ne rimanesse vestigio; di questo parere fù Vincenzo Galilei nel suo Dialogo della Musica antica, e moderna alle carte 28. ove dice: *Si perdè dico l'antica Musica, insieme con le belle arti, e scienze, della quale ne è rimasto così poco lume, che molti reputano sogno, e favola la sua meravigliosa eccellenza.*

cellenza. Non ostante però alle carte 104. ne rapporta un poco di barlume, qual' essa si fosse; con dire *Ciascuna loro Canzone, ò fosse cantata da un solo, ò da molti, era un canto fermo, dal quale veniva una sola aria, non altrimente di quello, che noi udiamo in Chiesa salmeggiando nel dirsi il Divino ufficio, e specialmente quando si celebra solenne*, e segue poco dopo: *il cantare in consonanza alla tibia in quei tempi, non poteva esser altro, che suonando il tibicine una sua aria, cantasse alcun altro l'istessa con proferir le parole nel medesimo tempo, mà con diverso suono circa l'acuto, e grave, come per esempio all'ottava, e forse alla quinta, overo, che suonando un tibicine un tenore nel grave, suonasse un'altro nell'acuto una parte diminuta, non altrimenti di quello, che fà hoggi il picciolo Aulo della piva sul bordone di essa*. E questa era l'antica Musica, per quanto si può congetturare; se qualche curioso volesse sapere quanto sii antica, basta il dirli, che è uscita dalla mano di Dio, e propalata da Jubal ne primordii del mondo.

CAP. XIV.

Quanto fosse rozza l'antica Musica.

L'Arti nascono alla luce del Mondo imperfette, come appunto il parto dell' Orsa, quali col tempo vengono dall'industria humana perfettionate; anzi Emanuel Tesauro nella sua Filosofia Morale lib. 17. c. 8. asserisce, che l'Arti siino state imparate dagl'animali. *L'istesso Creatore* (dice egli) *hà voluto, che gl'animali apparassero le arti dalla natura, e gl' huomini dagl'animali fù insegnata l'architettura dall'api, la musica dagli usignuoli, la scoltura dall' orse &c.* Onde non è meraviglia se anche la musica ne suoi principii riuscisse rozza, & incomposta, che ciò sii il vero, dalla formatione de primieri istrumenti se ne può venire in cognitione, poiche la tanto decantata Lira di Mercurio, fabricata ne fù da un guscio di Tartaruca con alcuni calami, e corde, & al parer d'alcuni la musica fù trovata, & inventata dal suono, che rendevano li nervi disseccati dell' istessa percossi da quel Nume; è di opinione Filostrato, che fosse formata dal Cranio, e corna del teschio d'una Capra, come si può vedere nel dialogo di Vincenzo Galilei alle carte 129. e che il pletro di questa fosse il Zampetto disseccato della medesima. La siringa fabricata da Pan Dio de Pastori era di sette pezzi di canna in memoria dell'amata Ninfa Siringa di cui ne ricevè il nome: onde disse il Poeta.

Pan primus calamos cera conjungere plures Instituit .....

Il Pifaro, ò Tibia era senza fori, e non havea variatione alcuna di modulatione di voci, e tale la descrisse Oratio.

Tibia non, nunc oricalcho, tubæque
Æmula, sed tenuis, simplexque foramine pauco
Adspirare, & adesse choris erat utilis;

Che gl' Antichi non havessero istrumenti di rimarco lo testifica il Kirchero nel 7. lib. della Musurgia con il dire: *Si Græci vel vilissimum fistularum straminearum cera, & lino connexarum inventum prorsus puerile, tanti fecerunt, ut id monumentis inciderent; stulti sane censendi sunt, ut si quædam meliora haberent, ea posteritati inviderint.*

Questa Musica adunque rozza in tre maniere viene descritta dal Kirchero nel Tomo 1. della sua Musurgia alle carte 558. La Prima detta Monadica, era à voce sola, cantata

cantata dal Poeta, ò Musico, accompagnata da gesti, ò moti del corpo, moventi, e descriventi ira, odio, amore, sdegno, con varietà di modulatione di voce addattata alle parole, e recitavano ne Teatri, ne Tempii, ne Conviti, e ne spettacoli, &c. e questa era la tanto decantata Musica de Greci. La seconda era detta Polidica, & era congionta la voce all'istrumento senza legge, & ordine, mà alla rustica. La terza era chiamata Istrumentale, & Organica, & era à più voci, mà priva d'armonia, e di consonanze, non essendo considerate dagl' Antichi altro, che l'ottava, quinta, e quarta; onde era molto povera; per imparare poi à modulare la voce dice il Galilei nel sopracitato dialogo alle carte 99. *Tengo per fermo, che nell' imparare à portar le voci andassero per modo di dire ululando senza esprimer nome alcuno, & particolare.* Onde si può considerare quanto fosse la Musica ne suoi principii povera, e rozza.

CAP. XV.

Degl' Effetti della Musica.

QUanto sii degna, e cospicua la Musica dice il Gaffurio lib. 1. della Teorica cap. 1. che *satis ea decet ratio quod Deos habeat Auctores*. Et è tanto potente asserisce S. Tomaso di Villa Nova, che per essa *fugatur diabolus*, poiche *ad cytharæ sonitum tremefactus recedit, & quod nulla vis superat, superat harmonia*. Onde non è meraviglia se era solito David al suono della sua Cetra scacciare da Saul lo spirito cattivo.

Le meravigliose operationi della Musica, e gl' effetti prodigiosi, che vengono attribuiti à quest' Arte, si rendono tal volta incredibili, parlando però sanamente, cert' è, che la Musica hà li suoi effetti, e move li sensi, non solo humani, mà pur anche opera efficacemente ne bruti, poiche li Cervi del suono degl' istrumenti tanto se ne compiacciono, che si scordano della natural timidità; gl'Elefanti divengono mansueti al suono de timpani; li Delfini al fischio de marinari, & al suono di qualche istrumento scherzano intorno le navi; e gl' Uccelli, che esercitano naturalmente il canto, ingannati dal fischiar de Cacciatori ne restano preda; li marinari si sollevano al Canto.

Hortatur remiges ad tolerandos quosque labores.

Li morsicati dalla Tarantola si sollevano con il suono, e le pecorelle, e gl' armenti pascono più allegri al suonar de Pastori. Ovidio.

Fessus ut incubuit baculo, saxoque resedit
Pastor arundineo carmine mulcet oves.

Vengono però da tal'uno decantati certi effetti prodigiosi, che, sii detto con sua buona pace, hanno del favoloso, & in particolare Vincenzo Galilei nel suo dialogo della Musica antica, e moderna, stima tanto gl' effetti della Musica antica, che si adira con certi, che non credono à tali favolosi racconti; onde alle carte 80. li tassa da temerarii. *Vedete*, dice egli, *quanto costoro siino temerarii, che si ridono degli effetti, che faceva una cosa, la quale non sanno quale si fosse, ne conoscevano la natura, & proprietà di essa, nè come potesse ciò operare.* Li potrebbe però tal'uno rispondere, se noi biasimiamo una cosa, che non conosciamo; come lodate voi una cosa, che non si sà qual fosse, mentre asserite alle carte 82. che si perdè, e che la sua meravigliosa eccellenza

cellenza vien stimata favola, e sogno, & alle carte 84. dite *essendosi già perduta intieramente molti, e molti anni avanti per le guerre, ò per altro accidente quell'antica, e dotta maniera*. Onde se noi biasimiamo à torto quello, che stimiamo favoloso, voi lodate quello, che non si sà come sii stato, & al presente non è; mà lasciando queste cose da parte, vediamo quali siino gl'effetti meravigliosi della Musica Antica: dice il precitato Auttore alle carte 80. *qual maggiore argomento volete per convincergli, che i miracoli per così dirgli, che ella faceva, à quali ci sono raccontati da più degni, & famosi ricrittori*. Stiamo à vedere, che haverà resuscitato qualche morto, e quali mai saranno questi sì grand'effetti? Li racconta alle carte 86. *conservava la pudicitia, faceva mansueti i furiosi, inanimiva i pusillanimi, quietava gli spiriti perturbati, inacuiva gli ingegni, empiva gli animi di Divino furore, racchetava le discordie nate trà popoli, generava negl'huomini un habito di buoni costumi, restituiva l'udito à sordi, ravvivava gli spiriti, scacciava la pestilenza, rendeva gli animi oppressi lieti, e giocondi, faceva casti i lussuriosi, racchetava i maligni spiriti, curava i morsi de serpenti, mitigava gli infuriati, & ebrii, scacciava la noia presa per le gravi cure, & fatiche, e con l'essempio d'Arione possiamo ultimamente dire (lasciando da parte altri simili) che ella liberava gl'huomini dalla morte*. Manco male, che non hà detto, che li habbi resuscitati.

Tutte queste cose sono belle, e buone, mà non si devono intendere tutte ad un senso, poiche, si come la musica è un arte di ben regolata Armonia, così il guarir l'infirmità, render casti, racchetar le discordie de popoli, far mansueti i furiosi, e gl'ebrii, & altre cose simili, sono tutti effetti considerati in ridurre le prefate cose alla loro debita concordia, come è proprio del Medico render concordi gl' humori peccanti, e ciò metaforicamente viene attribuito alla Musica, che nel resto si può sonare, e cantare quanto si vuole tanto alla moderna, quanto all'antica che mai si potrà esigere dalla Musica tali effetti; diletterà ben sì, solleverà lo spirito, acuirà l'ingegno, perfettionerà l'udito, mà già mai lo restituirà, e così non potrà mai operare altri effetti fuori della sua sfera; quanto poi à movere gl'affetti, questo tal volta non solo viene dalla qualità della Musica, mà per lo più dall'oratione, ò narratione, che vogliam dire, & in tal'uno farà un'effetto, & in un altro ne genererà uno diverso, conforme l'istinto del proprio temperamento, poiche disse Boetio nel primo della Musica cap. 1. *amica enim similitudo, dissimilitudo vero odiosa, atque contraria, hinc etiam morum quoque maximè permutationes fiunt; Lascivus quippe animus, vel ipse lascivioribus delectatur modis, vel sępe eosdem audiens, citò emollitur, ac frangitur; rursus asperior mens, vel incitatioribus gaudet, vel incitatioribus asperatur*. Et è pur troppo il vero, che un lascivo de lascivi metri si compiacerà, e per il contrario ad un pudico gli saranno di fastidio, e noja. Ad incoraggire gl'animi succede pure diversamente negl' huomini, poiche à tal uno, che non haverà un cuore d'Alessandro, gli sarà il suono della Tromba di spavento, e non d'incitamento al coraggio, che però cantò un Poeta moderno P. M. Ignatio Tevo.

Tema ne vili, ardir ne forti innesta
Con le buccine sue l'atra Bellona.

Altre cose poi si devono intendere allegoricamente, come gl'effetti d'Orfeo in tirar le selve, e di Anfione nel mover i sassi à fabricar le mura di Tebe, ciò è significato per gl'huomini rozzi, e silvestri tirati al consortio, e vivere sociabile; che perciò à questo proposito ben disse Giovan Boccaccio lib. 5. de genealog. Deorum

cap. 12.

cap 12. *Hac Orfeus movet sylvas radices habentes firmissimas, & fixas solo, idest obstinatæ opinionis homines, qui nisi per eloquentiæ vires queunt à sua pervicacia removeri.* E già che vien detto, che questa Musica era atta à mitigar i furiosi, e liberare quasi dalla morte, mi si dica, perche fù trucidato Orfeo dalle Bacchanti? La cetra sua, che penetrò l' inferno, perche non fù atta à salvarlo? Eh che questo si deve considerare non litteralmente, mà per allegoria (come si disse dell' altre cose) cioè, che il vitio supera tal' hora la virtù, e stempera la ben' accordata, & Armonica ragione; onde sii detto con buona pace di chi che sia, la Musica è solo atta à sollevare l'animo, e disporlo all' allegria, ò pure alla mestitia, conforme la qualità dell' Armonia accompagnata da narrativa appropòsito, e tessuta studiosamente dal dotto Contrapuntista; onde soggiungiamo con Giovan Spanger bech, che *Musica Deum ipsum placat, animos hominum mira suavitate demulcet, curas eximit, & ut ait Poeta, miscet utile dulci.* Cioè placa Iddio ne canti Ecclesiastici, e devoti, è all'huomo dolce, e suave delettandolo, e sollevandolo dalla tristezza, e non opera niente di più.

Altre cose appartenenti à questa materia toccaremo nel Capitolo della difesa della musica moderna. Aggiungiamo solo per hora alcuni versi, che esplicano le sue qualità, e prodigiosi effetti, i quali però si devono intendere sanamente, come habbiamo detto di sopra.

Gierolamo Faleto de laudibus music.

Musica turbatos animos, ægrumque dolorem
Sola levat, merito Divumque, hominumque voluptas.
Qua sine, nil jucundum animis, necamabile quidquam
Ad cujus numeros superi vertuntur, & orbis,
Et cœlo radiant ignes, quibus emicat ingens
Signifer, & leges præscriptaque tempora servant,
Hac Phœbus Phœbique soror, duce, & Aura cœli
Astra suos agitant costanti fœdere motus.

Antonio Gaza nell' Etica

Lætificat mentes humanas Musica dulcis
Tristitiam pellit, gaudia summa refert.

Margarita Filosofica nell' Appendici.

Musica dulce sonans juvat carmine blando
Instaurat vires, ingenioque favet.
Musica serpentum morsus, & vulnera sanat;
Musica linfatis mentibus indit opem.
Irati stimulos, & corda ferocia mollit:
Hanc etiam morbos posse fugare ferunt.
Hanc tu Divinum munus dubitare caveto
Quis quis es, nullis artibus ista minor.

Franchino Gaffurio nella Teorica ad Lectorem.

Æthera Tellurem, Pontum, Volucresque, Ferasque,
Astra, Deos, Homines, Musica Averna rapit.

Il Cavalier Marini.

Musica, e Poesia son due sorelle
Restauratrici dell' afflitte Genti,
Di rei pensier le torbide procelle,

Con

Con liete rime à serenar possenti,
Non hà di queste il Mondo arti più belle,
O più salubri all' affannate menti,
Nè cor la Scithia hà barbaro cotanto
(Se non è Tigre) à cui non piaccia il Canto.

C A P. XVI.

Dell' Inventione del Cantar in consonanza.

IO mi vado persuadendo, che l'huomo, in cui (come si disse) è innato il canto, dal sentir altr' huomo cantare, fosse istigato, e mosso à far il simile; onde non conformandosi l' uno con l'altro nella medesima voce, ne nascesse da questo la diversità, la quale, secondo gl' accordi buoni piacendo, e dispiacendo ne tristi, dà questi allettato, & inasprito l'udito, se ne cavasse da ciò le osservationi, e se ne formassero le regole del cantare in consonanza, che se ciò fosse, certo al mio parere si potrebbe dire esser il contrapunto assai antico.

Vincenzo Galilei è d'opinione, che gl' Antichi non cantassero in consonanza, poiche nel suo dialogo alle carte 36. l'afferma con dire. *Che non si cantasse in consonanza lo tengo per fermo.* Et è veramente la commune opinione, anzi di più alle carte 80. asserisce che il cantare tant' arie insieme sii nuova inventione. *Certa cosa è per quello, che hò potuto raccorne da diverse parti, che la maniera di cantare hoggi tante arie insieme non è più di cento cinquanta anni, che l' è in uso.*

Questo scrittore scrisse l'anno 1581. onde al suo parere sarebbe stata questa inventione del 1430. in circa; mà io non sò cosa crederli; sì per trovarsi motivi in contrario, sì, perche l'istesso Auttore nel suo dialogo n'insinui, che anche anticamente si cantasse, e sonasse in consonanza, e primo alle carte 38. parlando delle corde del Simico, & Epigonio istrumenti antichi così dice. *Dico, che uno di essi ne haveva trentacinque, e l'altro quaranta, dalla qualità delle quali si può far argomento, che i professori di essi sonassero in consonanza.* E poco dopo soggiunge: *dalla qual maniera di sonare hebbe verisimilmente origine (come à suo luogo mostraremo) questo modo di componere, e di cantare nell' istesso tempo tante arie insieme, e secondo la distributione delle corde, & non altrimente, portavano i musici intervalli i cantori di quei tempi, e si è condotto, & osservato sin ad hoggi, dando nome di consonanze imperfette alle terze, e seste maggiori, e minori.* Secondo, alle carte 83. *di maniera, che si vede espressamente, che insino al tempo di quel divino Filosofo* (parla di Platone) *si costumava per alcuni di cantare, e sonare in consonanza.* Terzo, alle carte 118. parlando delle sette d'Epigonio, & Altri, dice. *Le quali hebbero intorno la Musica Pratica diversi pareri, questi volevano, che si sonasse, e cantasse in consonanza, quelli per il contrario, come cosa perniciosa lo vietavano.* Sì che da questi suoi detti, pare à me, che haverebbe fatto meglio di dire, che dal tempo di cento cinquanta anni si fosse rinovato, & ampliato il modo di cantar' in consonanza, con formarne regole sode, e stabili, usate in sino al giorno d'hoggi.

Io stimo però, che questo modo di cantare in consonanza fosse assai antico, per li motivi, che ne apporterò. Aristotile lib. 8. de Rep. cap. 5. disse *Musica à nobis in iis ponitur, quæ summam afferunt voluptatem, sive nuda sit, sive conjungatur concentu.* Seneca nell'epistola 83. *ad musicam transeo, doces me, quomodo inter se acutæ, ac graves*

voces consonent, quomodo nervorum disparem reddentium sonum fiat concordia: Cicerone de somno Scipionis. *Qui acuta cum gravibus temperans æquabiliter concentus efficit.* Meglio però Platone *Concentus est ordo, qui in voce acuta, & gravi simul contemperatis apparet*. Onde da queste auttorità di Auttori così celebri, che sono stati tanto tempo avanti il 1430. quali descrivano il concento, che non si può fare se non per l'accoppiamento di più voci, si può comprendere, & argumentare l'antichità del cantare, e sonare in consonanza, & abbenche dica il Galilei, che Platone comandasse il cantar all'unisono, e non in consonanza, ad ogni modo la descritione di sopra rapportata, è a nostro favore. Haverà biasimato il cantare à più voci in consonanza per esser forse à quei tempi cosa nuova, e per conseguenza assai rozza, & inordinata, che in vece di dilettare l'udito, più tosto ne restasse offeso dalla sgarbata unione delle voci, come tal'hora succede anche à giorni nostri. E'pur anche à nostro favore la definitione della consonanza portata da Euclide nel suo Introduttorio. *Consonantia est mistio duorum sonorum, acuti scilicet, & gravis*. Le consonanze sono state investigate accuratissimamente da tutti gl'Antichi scrittori, e professori Greci, formandone varie esperienze con Pesi, Corde, Verge, Acetaboli, & altro, onde tanta perquisitione sarebbe stata gettata al vento; se non fosse stata di grand' utile; anzi al concento di queste osservato nel suono de martelli asseriscono essersi scoperta la musica al mondo, e per conseguenza fondata sopra il dolce motivo delle consonanze; e non mi si dichi, che solo per accidente trattarono di quelle, e non per servirsene, poiche ciò è contrario all'esperienza, servendosi al meno gl'Antichi delle consonanze nell'accompagnare la voce alla Lira, ò Tibia nelle loro canzoni; come pure accompagnando due Pifari insieme, uno nell'acuto, e l'altro nel grave. La commune opinione però (come dissi) è, che si cantasse à voce sola, ò pure che questo fosse il modo più usitato, & abbracciato; noi però non sappiamo precisamente qual si fosse l'Antica Musica, poi che disse Sinibaldo Heidem lib. 1. cap. 26. *Vetustiores musicos Boetium, Capellam, & similes nil de hac nostra arte canendi tradidisse constat, neque nos illorum musicam qualis fuerit intelligere possumus*. Si che il narrato insin'hora non è altro, che congietture; onde io, Lettor humanissimo *Aquam, & ignem apposui tibi*, piglia, e credi quello, che à te piace; solo ti dirò per fine di questo Capitolo, che varie furono le scuole di Musica al riferire del Banchieri nella sua Cartella. La Prima de Greci, che cantavano sotto le sei lettere G. A. B. C. D. E. La seconda fù di Guido, che inventò le sillabe ut, re, mi, fa, sol, la. Accommodandole alle sette lettere Gregoriane. La Terza fù di Giovan de Muris, che inventò le figure cantabili, e di ciò meglio se ne discorrerà nella seconda parte. La Quarta fù di Iosquino, e Cipriano. La Quinta del Palestina. La Sesta del Marentio; & al presente è la scuola moderna, la quale và ricercando l'immitatione, & espressione della parola, per maggiormente muover i sensi, à differenza de nostri Antecessori, i concerti de quali non si distinguevano l'uno dall'altro, non vi essendo differenza dalle compositioni da Chiesa, alli loro Madrigali à più voci usati in quei tempi. In due modi adunque si può considerare la Musica; In uno, che l'Armonia sii padrona, e signora dell'Oratione; Nell'altro, che l'Oratione sii padrona dell'Armonia, e questa è quella, che si studia hoggidì; vagamente concertando, e con le voci, e con gli strumenti, & all'hora si forma un maestoso, sodo, pregno, e vago concerto, pigliando anche la scuola de nostri Antecessori.

CAP. XVII.

Del Detrimento della Musica.

LE vicende mondane sono per se stesse così instabili, e fugaci, che niuna permanenza se ne può sperare da esse, che perciò bene disse Boetio lib. 2. de consolatione prosa 2. *Hunc continuum ludum agimus, rotam volubili orbe versamus; infima summis, summa infimis immutare gaudemus*; & Ovidio nelle Metamorfosi.

Tanta homines rerum inconstantia versat.

E ne fasti.

Irus est subitò, qui modò Cresus erat.

La Musica fida sollevatrice dell' humane miserie, ne disastri dell'huomo, prova anch'essa le sue cadute, e come cosa sublunare esente non è dalli scherzi della fortuna. Presagisce Adamo à suoi posteri la ruina del mondo in due diluvii, del fuoco, e dell' acqua, e non sapendo qual dovesse esser il primo, per eternare la bella, e giocond' Arte della Musica, fù descritta da Jubal al referir di Margarita Filosofica sopra due colonne *Latericia quidem ne igne, Lapidea verò ne aqua periret.* Venne il diluvio dell'acque, nel quale con gl' huomini ne rimase absorta, e come rapporta il Gaffurio nel 1. libro della Teorica al cap. 8. *post diluvium posteritas ipsa reperit, usuique mandavit*, e come altrove si disse passò per opra di Cam, e Mesraimo à gl' Egitii, e da questi ne Greci, & al cader della Greca potenza miseramente perì; havea di già fatto passaggio dalla Grecia all' Italia, mà nel 426. di nostra salute sotto Costantiniano devastata da Atila, e nel 566. sotto Giustino minore resa schiava de Longobardi, la Musica con l'altre Scienze in un mare di stragi fece miseramente naufragio; risorge l'Italia per opra di Carlo il Magno, e la Musica qual novella Fenice in Guido rinasce, & è introdotta ne Tempii al culto del sommo Facitore; mà essendo da Cantori mal essercitata, e deformata da metri lascivi, venne sbandita da S. Atanasio dalla Chiesa Alessandrina, come pure da Anastasio Pontefice dalla Chiesa Romana; Vitaliano la ristabilisce, seguono le petulanze, & abusi nel canto; determina Marcello Secondo di nuovo sbandirla; il Palestina la difende con eterna sua gloria, e la mantenne, & insino al giorno d'hoggi maestosamente è stabilita nel trono: Queste sono state le vicende della Musica; l' introdutione però delle Ariette, e balletti ne versetti, e ritornelli, che si fanno ne concertini delle cose Ecclesiastiche, non sò quello partoriranno.

Pretende il Galilei gran detrimento, e mutatione nella Musica per l'introduttione delle consonanze imperfette, ne'concenti musici, che perciò dice alle carte 83. del suo dialogo: *Dall'uso delle quali imperfette consonanze derivò la mutatione della spetie Diatona diatoniea, che prima era, quasi che in syntona incitata; la mutatione di che cagionò necessariamente per le ragioni, che si sono dette di sopra, intorno particolarmente à suoi accordi mal temperati, che si mutò insieme il modo del cantare circa la grandezza, e picciolezza degl'intervalli, e conseguentemente il costume, imperoche quella spetie tanto reputata, la quale fù veramente dalla Natura ordinata, usata nella sua simplicità, era grave, virile, e costante, dove per l'opposito questa è per la sua incostanza ridicola, effeminata, e varia, talmente, che di severa matrona, che anticamente era, è divenuta hoggi la musica una lasciva (per non dir sfacciata) Meretrice.*

Varie sono le opinioni circa qual specie delle Diatoniche hoggi si canti, e si suoni

con gl'istrumenti; Boetio, il Stapulense, Franchino Gaffurio, il Glareano, & altri tengono, che si canti la Diatona diatoniea; altri la specie sintona, come il Zarlino, Fogliani, e Salines, e questa lite è mossa particolarmente per la varia opinione della divisione del tuono; qual sii veramente quella specie, che hoggidì si canti, ò suoni *multi multa dicunt*, e come dice l'Artusi nell'Arte del Contrapunto *adhuc sub judice lis est*: onde ne men noi la risolveremo; osservaremo solo la causa, perche la mutatione di questa spetie cagioni una mutatione, e detrimento sì grande, che facci mutare totalmente la natura della Musica, e la facci divenire vile, & abbietta.

Fra le molti perquisitioni, che forma il Galilei sopra questo fatto, alla fine si riduce all'istrumento da tasti, dal quale ne cava queste differenze. carte 33. *Si trova adunque nel mostrato temperamento esserci diminuito ciascun Tuono di quattro settime parti di un comma; il Ditono d'un intiero, e di più d'una settima sua parte; la Quinta di due settime parti; e l'Essacordo maggiore di sei settime parti; dove per il contrario viene à essersi augumentato il minore Essacordo d'un comma intiero, & in oltre d'una settima sua parte; la Quarta di due settime parti; & il semiditono di sei*: adunque questa gran differenza consta d'un comma, ò poco più à rigore, mà se questo è incapibile dall'udito (come si vedrà) & inesplicabile alla voce à proferirsi, come mai questa insensibile parte potrà variare, & apportare detrimento sì grande alla Musica? per non parere di dir ciò à mio capriccio si senti Aristosseno tradotto da Marco Meibomio alle carte 14. del primo libro. *Horum igitur utrumque determinandum, relatione facta ad duo; ad id quod sonat, & quod judicat, ista vero sunt vox, & auditus*: adunque la voce deve proferire, e l'orecchio giudicare; mà se questa variatione degl'intervalli consiste in un comma, & il senso non la può nè proferire, nè giudicare, come mai varierà la natura, e quiddità della Musica? alla prova di che si senta Aristosseno nel citato luogo. *Neque vox diesis minima, minus adhuc intervallum distinctè proferre potest, nec auditus dijudicare*, e parlando del diesis Eharmonico alle carte 19. disse *Qui modulata seriè nituntur, aut Diatonus est, aut chromaticus, aut Enharmonius*, e poco dopo segue *ultimo enim isti vix etiam magno cum labore sensus adsuescit*. Se è difficile un diesis enarmonico, quanto sarà incapibile al senso un comma, che è assai meno? alle carte 21. parlando della divisione del tuono disse: *nimirum cantetur ipsius, & dimidium, & tertia pars, & quarta. Quæ bis sunt minora intervalla omnia cani nequeunt. Pars vero minima vocetur, diesis enharmonia minima, sequens diesis chromatica minima, maxima hemitonium*: alle carte 25. *quod est toni pars sexta; intervallum minus minimo eorum quæ canuntur, cujusmodi prorsus cani nequeunt*, e per fine alle carte 28. *Hoc verò est, aut octuplum diesis minimè, aut parvo quodam, & incondito minus, at in grave, duobus tonieis diesibus minus modulari nequit*. Adunque il comma tanto predicato per l'alteratore della Musica è incapibile all'udito, e dalla voce non si può proferire; si che non può variare la natura della Musica nel cantare le sue cantilene, e per conseguenza ne meno renderla abbietta, deforme, e lasciva; che queste differenze insensibili non possino alterare, nè variare la Musica, si prova con l'istesso Galilei, che alle carte 30. l'afferma. *Trovo per lunga osservatione*, dic'egli, *che le voci naturali, e gl'istrumenti fatti dall'arte non suonano, nè cantano realmente in questa moderna musica pratica, alcune delle nove spezie Diatoniche antiche nella simplicità loro; mà bensì trè insieme diversamente mescolate usano hoggi inavertentemente i pratici, e sono queste. L'incitato d'Aristosseno; il Diatono diatonieo antichissimo, & il Sintono di Tolomeo*. Siche dich'io non nascendovi da questa mescolanza dissonanza, nè sconcerto, che dal senso si possi comprendere, adunque questo comma è insensibile, e non hà forza di mutare la Musica.

Il Bon-

Il Bontempi nella sua Historia Musica alle carte 95. rapporta esser opinione d'alcuni, che questi minutissimi intervalli, rispetto alla voce si cantino in un modo, e rispetto li strumenti si suonino in un'altro, cosa da lui reprobata, poiche dice; *onde se ciò sia vero ne viene in conseguente, che Noi ogni volta, che habbiamo cantato qualche cantilena Ecclesiastica à Voce sola accompagnata dall'Organo, da due Violini, e da una Viola da braccio, habbiamo prodotto nello stesso tempo gl'intervalli perfetti del sintono riformato, e gl'intervalli imperfetti del sintono antico; i perfetti in riguardo de Violini, e della Viola; gl'imperfetti in riguardo dell'Organo. Opinione appresso di Noi, che professiamo sopra ogni altra cosa l'Arte del canto, non meno ridevole, che mostruosa; sapendo per esperienza, che nella Musica armonica non è sensibile ne meno un comma intiero, non che qualche parte minutissima di quello*. Segue l'Auttore rapportando le differenze, che si discostano da un sintono all'altro, quali si tralasciano per brevità, rimettendo il curioso al vederle nel luogo citato; conclude in fine con dire, *onde si scopre, che le differenze, che si trovano tra il sintono antico, & il sintono riformato, sistemi, che hanno le ragioni esatte de numeri, e di quelle, che sono tra il sintono antico, e sintono riformato, & il sintono uguale, che non hà le ragioni esatte, altro non sono, che d'intervalli insensibili, e non compresi dal senso*.

Afferma il Galilei alle carte 33. il comma esser sensibile, ove dice, *si può fare argomento, quanto s'ingannano quelli, che dicono il comma non esser sensibile*. Certo che in un istrumento da tasti, date due corde distanti l'una dall'altra per l'intervallo di mezo tuono, nell'acuir, e tender la grave per renderla unisona con l'acuta, si sente una certa motione di voce, ò suono insensibile avanti, che arrivi ad unisonarsi, che nasce quasi gemendo dalla corda insensibilmente smossa; ond'io non sò che titolo di voce darli, se non che *estorsione di voce*. Il Bontempi nella sua Historia alle carte 109. concede, che questo suono da esso chiamato mezano per via di misure si possi trovare nel Canone, mà nega il potersi proferire dalla voce, e che non è permesso dalla natura non solo alla voce humana, mà ne meno alla voce degli uccelli; & alle carte 107. parlando degl' intervalli Enarmonici dice, *che il canto di quei Musici non consisteva in altro, che in strisci*; onde non essendo permesso alla voce naturale il proferimento distinto delli due diesis, assai meno sarà permesso quello delli trè, e delli più diesis. *Neque enim*, dice Aristosseno lib.2. pag.53. *per tot dieses quis incesserit. Ad tres enim ita minutè continuando vox pervenire non potest*; mà se anco questo comma fosse sensibile, come si disse dalla esperienza sopradetta (che Dio sà se sii comma, ò altro) da se solo non è atto à nulla, non essendo intervallo stabile, e legitimo, sopra cui vi si possi fondare i suoni, poiche è stato abbandonato il genere Enarmonico (come à suo luogo si dirà) per la difficultà di stabilire la voce sopra un quarto di tuono, adunque meno si potrà sopra un comma; e finalmente diremo con Aristosseno pag.25. che *illud enim non posse cani dicimus, quod per se non collocatur in systemate*, mà nel sistema non si pongono altro, che tuoni, semituoni, diesis, cromatici, & enarmonici, ergo, &c. di più disse il Fogliani nella sua Teorica sect.2. cap.13. che il comma per se stesso è di niuna utilità. *Commatis nulla est per se ipsum utilitas, quia in illo nullæ ab invicem differunt consonantiæ, ut manifestat inductio; verum toni minoris favore, commoditatem nobis affert de diapente ad diatesseron posse transire, ut supra demonstravimus, ubi de toni minoris utilitate fiebat perscrutatio, nec aliam præter hanc à commate expectabis utilitatem*. Il comma non è legitimo intervallo, poiche dice il Fogliani nel medemo capitolo, *voco autem legitima intervalla illa, quæ vel sunt consonantiæ, vel inter immediatos sonos ad harmoniam aptos, qui in ordine monocordi comprehenduntur, ponunt differentiam, & quorum unumquodque minus est quod sit minima consonantia: illegitima verò intervalla sunt illa, quibus præ-*

dictæ desunt conditiones : il comma non è &c. adunque &c. se poi anche questo intervallo minimo si congiungesse ad un intervallo stabile, e legitimo, lo altererà così poco, che non si sentirà, e non si proferirà, e perciò non haverà auttorità di mutare, e difformare la Musica; onde noi staremo con la nostra opinione avvalorata dal Bontempi, che dice alle carte 188. che *il senso non cura la minucia d'un comma*, & in oltre che *la distintione del Tuono, & emituono in maggiore, e minore, può lasciarsi al mathematico per la solita sua speculatione intorno alle ragioni de numeri, essendo al Musico superflua, inutile, e vana*, & avvisandoci l'Artusi nella seconda parte dell'Arte del contrapunto cap. 2. che per il passato questo intervallo habbi estorto la mente de Filosofi, e Musici antichi, e moderni, e che teme, che nell'avvenire facci impazzire qualcheduno: noi per non incorrere in questo disordine senza cercar altro, staremo nell'opinione, che la divisione del tuono, e semituono in maggiore, e minore causata da questo minimo intervallo poco, ò nulla importi al Musico Pratico, non essendo in consideratione appresso di esso per esser cosa, che non è capibile dal senso, e perciò mai sarà atto à far mutar faccia alla Musica, & in questa lite siamo più che sicuri, che à nostro favore sarà in consideratione del Giudice quel detto, che *de minimis non curat Prætor*.

CAP. XVIII.

A che fine si deve imparare la Musica.

ESsendo conosciuta nella Musica (come si disse) la soave, e dilettevole Armonia, che dolcemente diletta il senso, è stata dagli Antichi con tanto studio abbracciata, & ampliata, non per altro, che per haverla conosciuta atta, e nata à solevar l'animo dalle fatiche, e cure, che però ben disse Giovan Spangerbech, che *inventa est Musica propter ejus artis jucunditatem, & mirabiles effectus*. Per due fini adunque si deve imparare; l'uno per lodar Iddio ne sacri Tempii; l'altro per sollevatione dell'animo, e per passare tal'hora l'otio virtuosamente; in questo motivo è lecito ad ogni età, stato, e conditione di persone; il Nobile per trattenersi virtuosamente potrà essercitare gli strumenti nobili, cioè da tasti, e da corde, come Violini, Viole, Tiorbe, e simili, e tal'hora potrà anche esercitare il canto. Non disdice ne meno à persona d'età, nè di stato, e conditione mediocre; nelle persone basse è asai lodevole, mentre che sollevandosi dalla bassa sfera si esercitano in Arte nobile, che li rende cospicui, e li somministra con reputatione, & honore il necessario alla vita humana, acquistandosi virtuosamente il pane; solo nella Donna non stimo lodevole la Musica, poiche essendo per se stessa Arte dolce, e lusinghiera, sarebbe un'aggiungere magie agl'incanti. Per il culto poi di Dio, ne Religiosi è lodevolissima, nelle Chiese però, che in altro modo disdice ad alto segno, e sono obligati almeno esser in qualche modo versati nel Canto Chorale, e più di tutti li Claustrali. Fù introdotta la Musica nella Chiesa di Dio per incitar il popolo alla devotione, e farli sollevare la mente à Dio, e con più maestà essercitare le lodi, e ministero Divino, che perciò disse S. Alderedo *Ad mores itaque instruendos, & animos exultatione virtutis projiciendos in cultum Domini, non modo concertum hominum, sed etiam instrumentorum modos consueverunt Sancti Patres Domino applicandos*, e poco dopo *ad quid inquis? ut laudetis Dominum in tympano, & choro, in cordis, & organo*. S. Agostino 9. confes. *Consuetudinem canendi probat Ecclesia, ut propter oblectamenta aurium infirmior animus ad effectum pietatis assurgat*. e S. Tomaso 2. 2. quest. 9. art. 2. *Cantus salubriter fit in Ecclesia ad devotionem excitandam*. Bisogna

però

però, che piaccia più la cosa, che si canta in lode di Dio, che il canto, perche dice S. Agostino 10. confes. cap. 33. *Cum mihi accidit, ut me amplius cantus quam res, quæ cantatur moveat, pænaliter me peccare confiteor, rogamus pro illis, ut qui delectabiliter audiunt organum, delectabilius audiant vocem Dei.* E bisogna molto guardarsi nelle cose Divine di non introdur canti, e modi lascivi, che perciò ammonisce il Gaffurio nella sua Teorica lib. 1. cap. 1. con dire. *Prohibentur in Divinis cantilenæ carminaque lasciva, cum populum ad libidinem revocant, & mentem à Divina contemplatione seducant.* Si guardino adunque i Cantori, e Compositori da questi inconvenienti per non cadere in quelle cose, che sono sensatamente anche tassate da quel faceto, che giocosamente cantò. Stop. mac.

Cantores isti, missas super Organa cantant,
Nec tantum missas, vespros, completas, & altros,
Quos sacra insegnant nobis psalteria cantus,
Sed persæpè metros lascivos, atque profanos
Ad garam cantant gorga frifolante motectos,
Non ut nostra levent ad sacrum pectora cultum,
Non ut reddantur cælo pro munere grates,
Non ut fundantur pro infando crimine planctus
Non ut devotas alzent ad sydera mentes;
Ast ut gonfiantes vana prurigine pectus
Alliciant nostros ad fornicaria sensus;
Hinc non humana, potius, sed voce ferina
Cantillant, strillant, mugiunt, frendentque, boantque.

Mà bensì arricordarsi, e tenersi vivamente à cuore, che: *Non vox, sed votum, non cordula, sed cor non clamans, sed amans cantat in aure Dei.*

CAP. XIX.

Qual sii il vero Musico.

LA denominatione di Musico, non solo è attribuita al professore del canto, mà anche al Poeta, & Architetto; mà impropriamente più all'uno, che all'altro quanto alle loro operationi, perche il Poeta considera l'Armonia del verso, ò metro, come si disse nel cap. *6.*, e l'Architetto più impropriamente considera l'Armonia, che risulta dalla proportione mathematica delle misure; mà lasciando questi da un canto, e parlando solo de Musici, che considerano il Canto, si deve avvertire, che si come la Musica si divide in Pratica, e Speculativa, così parimente si deve considerare il Musico. Di questo come speculativo parlando Nicolò Burtio nel trat. 1. cap. *6.* e parimente Franchino nel primo della Teor. cap. 5. dissero: *Speculativus Musicus is erit, qui ratione ducente canendi scientiam, non servitio operis, sed imperio speculationis assumpsit.* Si che sarà Musico speculativo quello, che anderà investigando le proportioni Armoniche de suoni, e le proportionalità delle consonanze, & haverà cognitione della Musica humana, e mondana, e cercherà con l'intelletto l'essenza delle cose appartenenti alla Musica, e con speculationi mathematiche, e filosofiche considererà le qualità de suoni. Il Musico Pratico poi sarà quello, che ponerà all'atto con il suono, e canto, quanto haverà considerato lo speculativo; che perciò disse il Gaffurio citato: *Praticus huiusce disciplinæ est ipse cantor, qui ea pronunciat, quæ Musicus ratione dictante*

 proponit:

proponit: & il P. Stefano Vaneo Eremitano parlando del Cantore disse: *Cantor est autem, qui cantando diutina exercitatione musicæ præcepta capessit, vocisque sono promit, & ad actum deducit*. Pratico parimente vien chiamato il semplice Contrapuntista; non deve però solamente il Musico, e Contrapuntista ricercare di dilettare, mà di giovare, & investigare la natura, e proprietà delle cose, che perciò ben disse il Galilei nel suo dialogo alle cart. 86. *Gli huomini giudiciosi, e dotti non si appagano del semplice piacere, che trae la vista nel riguardare i colori, e le forme diverse degl'oggetti; mà dall'investigare appresso qual sia la convenienza, e proportione, che hanno insieme quelli accidenei, e così parimente la proprietà, e natura loro: nell'istessa maniera adunque dico non bastare semplicemente dilettarsi di varii accordi, che si odono trà le parti delle cantilene musiche, se non s'impara ancora con qual proportione di voci siano fra di loro congiunti*; Considerato adunque il Musico speculativo, & il pratico, ò cantore, diremo, che il vero Musico sarà quello, che non solo saprà componer le cantilene con le debite regole del contrapunto, la qual' operatione consiste nella pratica, mà pur anche sarà ben istrutto delli principii Teorici di questa nobil'Arte, che ben disse sopra ciò il citato Franchino: *Is igitur musicus est, cui adest musicæ speculationis, notionisque facultas, non cui canendi tantùm practicabilis inest modus*, e poco dopo: *idcirco is adæquatus dicetur musicus, cui nil, & speculationis, & operationis defuerit*, e Bacchio interrogando disse: *Musicus quis? qui novit ea quæ circa modulationem contingunt*. La differenza poi, che è tra il Cantore, & il Musico, Franchino ne fà la comparatione, come tra il Podestà, & il Banditore: *est profecto musicus ad cantorem, veluti Prætor ad Præconem*, cioè che uno fà la legge, e l'altro la promulga; il Musico fà le cantilene, & il Cantore cantando le pone all'atto; da ciò, che si è detto sin' hora, ogn' uno potrà dedurre quanto impropriamente si chiamino li Sonatori, e Cantori con il nome di Musico; onde il nome proprio de Cantori sarà il tal Cantore, e de Sonatori il tal Sonatore di tal istrumento; certi tali, e quali, che si esercitano semplicemente nella compositione communemente detta Contrapunto, e che non sanno render ragione alcuna dell'operato in ordine Teorico, si potranno chiamare *largo modo* con nome specioso di Musici.

C A P. XX.

Della difesa della Musica, e componer moderno.

DIce il Proverbio commune, che *Unusquisque habet Populum duplicem*; onde non è meraviglia se anche la Musica moderna, secondo le diversità de' genii, ne ritrovi il biasimo, e le lodi; Vincenzo Galilei nel suo Dialogo è uno di quelli, che loda l'antica, e biasima la moderna; acciò adunque tal'uno da suoi detti non si sgomenti, e tralasci l'acquisto di questa nobile, e dilettevole Arte, m'ingegnerò di formarne una, abbenche debole, difesa, stante l'imbecillità del mio ingegno. Li motivi dell'Auttore in biasimarla sono diversi. Il primo, che non sii atta à mover li sensi. Il secondo, che il cantar con tante arie, e parti sii una impertinenza. Il terzo, che non è esercitata da gente civile, ma solo da plebei, e bassi. Il quarto, che ve ne sono di tanto ignoranti, che ne meno sanno leggere.

Circa il Primo abbenche ne habbiamo toccato qualchecosa nel cap. 15. non ostante ne aggiugneremo qualche cos' altra; bisogna considerare adunque, & osservare qual Musica da Greci venisse à noi Italiani; sopra ciò l'Auttore alla prima carta del suo dialogo dice, che *i Romani hebbero di essa cognitione prendendola da Greci, mà esercitarono*

tarono principalmente quella parte conveniente a' Teatri, dove si recitavano le Tragedie, e le Comedie, senza molto apprezzar quella, che è intorno alle speculationi. E questa Teatrale è regettata dall'Auttore, essendo solo per dilettar la Plebe, come dice alle carte 80. *non quella del Teatro fatta per sodisfar la Plebe, che è quasi l'istessa della nostra*: non è la nostra in consonanza, che è biasimata, e ne meno sarà la speculativa, perche solo considera l'essenza de suoni, senza ponerli all'atto, sì che sarà quella registrata nel suo dialogo alle carte 104. e da noi rapportata nel cap. 13. cioè, che *ciascuna loro canzone, o fosse cantata da un solo, o da molti, era un canto fermo, dal quale veniva una sola aria non altrimente di quello, che noi udiamo in Chiesa salmeggiando nel dirsi il Divino Ufficio, e specialmente quando si celebra solenne*. Stabilita adunque la Musica antica esser in questa forma, vediamo perche causa vogli l'Auttore, che la Musica moderna in consonanza non sii atta à mover i sensi, e trovaremo, che non cantandosi à voce sola, non hà forza di esprimere con più efficacia i concetti dell' animo; alle carte 81. dice l'Auttore: *se l'uso della Musica dico, fù dagl' huomini introdotto per il rispetto, e fine di commun parere dicono tutti i savii, il quale non da altro principalmente nacque, che dall'esprimere con efficacia maggiore i concetti dell' animo loro nel celebrare le lodi de Dei, de genii, e degli heroi, come da canti fermi, e piani Ecclesiastici, origine di questa nostra à più voci, si può in parte comprendere*. Hor quì sì, che parmi s' inganni l' Autore; dirò adunque per primo, che non è officio, e cibo primario della Musica l'esprimer il concetto, ma bensì delle scienze, & arti ratiocinali, come della Grammatica per il parlare congruo, & incongruo; della Rettorica con l'ornato, & inornato; della Logica con il vero, e falso, delle quali l'Oratore se ne serve nell'orare per mover i sensi, e persuadere gli uditori. Secondo, che la Musica può mover i sensi con la debita combinatione delle consonanze. Ritornando al Primo dico, che l'officio primiero della Musica è il dilettare con l'Armonia, e con il Canto, cosa, che anche l'afferma l'Auttore nel bel principio della sua Opera pag. 1. *fù sempre in molta estima; e da migliori Legislatori, non solo come dilettevole alla vita, ma ancora come utile alla virtù, fù comandato doversi insegnare*, e ciò pur anche habbiamo dimostrato nel cap. 15. la sua principale, e vera consideratione è circa il consono, e dissono, e questo con leggiadria esponer cantando per dilettar l'udito, e non sopra l'esplicatione del concetto humano, che se fosse altrimente, la Musica organica, & istrumentale non sarebbe suo membro, perche non è accoppiata all'oratione, la quale alla Musica gli è ingionta per accidente, & in vece, che la Musica ajuti l'Oratione, questa è d'ajuto alla Musica, dandoli maggior perfettione, che in vero l'aggiugner le parole alla Musica è un somministrarli lo spirito, che perciò è più stimata la Musica vocale, che l' istrumentale; per il contrario la Musica sempre adombra l'oratione, abbenche sii à voce sola; L'esplicare maggiormente il concetto è cibo dell'Oratore, che con la viva voce, e con il gesto adequato all' occorrenza della materia anima, & avviva maggiormente il discorso, esprimendo, & imprimendo con forza maggiore nell'uditorio il suo concetto: La Musica fà pur anche in Scena a' giorni nostri (abbenche reprobata dal Galilei) grande, e viva esplicatione del concetto, ma questo non avviene come Musica, ma come peroratione congionta al canto del Recitante, che quanto sarà valoroso, & eccellente nell'atteggiare, tanto più haverà forza d' imprimere gli affetti nell'uditorio; e già che l'Auttore porta per esempio il canto Ecclesiastico, mi si dica in gratia, e qual effetto promove egli? cento, e più Religiosi, che canteranno in un choro li pietosi Responsorii della Passione di Christo Signor Nostro ne Matutini della Settimana Santa, non promovono ad altro con il loro canto, che ad una devota contemplatione, promossa anche

dalla

dalla circonstanza del tempo; che dall'altro canto, un solo sacro Oratore nel recitare, e rappresentare non solo la Passione del Signore, ma pur anche in altre flebili occorrenze ne esigerà le lacrime, cosa, che sà, e può, & è atta adoperare l'arte oratoria, e non la Musica, & il canto; il cui proprio principalmente è il dilettare, e poi mover il senso.

Per secondo dirò, che anche la Musica concertata è atta à muover gli affetti, purche sii debitamente tessuta con arte, e giudicio, cosa che pur è sforzato di confessare anche il Galilei alle carte 75. ove dice *alla considerazione delle quali cose* (parla della natura delle consonanze allegre, e meste, e della differenza del moto) *quando fossi aggiunto la convenienza del Ritbmo, e la conformità de concetti, qual forza, e virtù crediamo, che havesse dipoi quella tale melodia? tanta certo, che ella sarebbe atta, come già era di piegare gli animi degli uditori in quella parte, che al perito Musico piacesse, mà perche alcune di queste cose non sono intese, ne considerate, non che osservate da pratici d'hoggi nelle loro cantilene &c.* adunque non la Musica, ma li poco intendenti (se ve ne fossero) devono esser tassati, che nel resto la scienza, & arte moderna è per se stessa atta quanto l'antica.

Circa il secondo, che il cantar con tante parti sii una impertinenza, vediamo quello dichi l'Autore; si hà alle carte 81. *Laonde dico esser altra la natura del suono grave, altra quella dell'acuto, e diversa dall'una, e dall'altra di queste, dico esser quella del mezzano: così parimenti dico haver altra proprietà il moto veloce, altra il tardo, e da questa, e da quella lontana dico esser il mediocre. Hora essendo veri questi due principii, che verissimi sono, si può facilmente da essi raccorre (essendo una la verità) che il cantare in consonanza nella maniera, che i moderni pratici usano è una impertinenza, perche la consonanza altro non è, che mistura di suono grave, & acuto, la quale (come bavete di sopra inteso) senza offesa, ò con diletto, ò suavissimamente ferisce l'udito, laonde se tal contrarietà &c.* & alle carte 82. *Aggiungiamo appresso questi impedimenti, che cagionano la diversità de suoni, e la varietà delle voci, quelli che nascono dall'inegualità del moto delle parti, non meno de primi importanti, e questi sono, che molte volte la parte del Soprano à malapena si move per la pigritia delle sue note, quando per contrario quelle del Basso con le sue vola, e che quella del Tenore, e del Contralto se ne và passeggiando con lento passo, ò veramente, volando alcuna di queste, se ne và passeggiando quella, senza fare quasi movimento l'altra; di maniera che à quello, che la natura dal movimento, e dal suono, che una delle parti tirarebbe l'uditore, e vie più accompagnata da parole à esso suono, e moto conforme, l'altra come sua contraria da ciò la respinge, non altrimenti di quello, che avverrebbe à una colonna, la quale ugualmente posta per tutto sù la sua base, é altri per atterrarla le attaccasse al luogo del capitello due, ò più canapi uguali, tirato ciascuno oppositamente da uguale distanza da pari forza; perche ne questa con tutta la sua fatica, che vi si adoperasse si moverebbe punto dal suo luogo &c.* Appunto questa mistura di grave, & acuto, di veloce, e tardo è il buono, & il bello della Musica, conforme appunto la Pittura spicca dalla varietà de colori, e si verifica quel detto, che *opposita juxta se posita magis elucescunt*; così la Musica si pasce dalla diversità de suoni, e ciò afferma anche il Galilei alle carte 84. *l'udito il quale volontieri si pasce come tutti li altri sensi della diversità de proprii oggetti*: e sicome la Pittura *est cognitio lucis, & umbræ*, così la Musica *consoni, & dissoni*. La Pittura hà in prima consideratione li colori, bianco, e nero, da quali ne risultano, e si compongono tutti gli altri; così la Musica considera l'intervallo, il quale costa di due membri, cioè di grave, e di acuto, dal quale ne nascono tutte le consonanze, e dissonanze, e modulationi armoniche; e se nella Pittura non è impertinenza la mescolatione di tanti varii colori, anzi se saranno disposti

no dispoſti con giudicio da mano perita, e dotta, apporteranno gran diletto alla viſta; così nella Muſica non ſarà impertinenza la variatione, e meſcolanza delle conſonanze, e diſſonanze, anzi l'Autore iſteſso confeſsa alle carte 87. che *non hà altro d'ingegnoſo, e di raro il moderno Contrapunto, che l'uſo delle diſſonanze, quando però elle ſono con i debiti mezzi accommodate, e con giudizio riſolte*; ſe adunque loda l'uſo delle diſsonanze, che ſono aſpre, & abborrite dall'udito, che ſi doverà dire delle conſonanze, che ſono dolci, e grate all'orecchio? mà queſto è nulla.

Queſta miſtura di varie voci, e queſta variatione de moti è così glorioſa alla Muſica, che la coſtituiſce emula del Cielo, e la paragona all'Architettura del Mondo; e ſe queſte coſe nella Muſica ſono impertinenze, ſarà pur anche impertinenza la bella machina de Cieli, e la diſcordante unione degl'Elementi; il moto del tardo Saturno, comparato al veloce della Luna, e di Venere tramezzato dal mezano di Marte, e del Sole, ſarà una impertinenza la gravità della Terra, e la leggerezza del Fuoco ſarà negli Elementi una impertinenza; e pure la Muſica ritrova le ſue conſonanze dalla immitatione degli aſpetti delli Pianeti, coſa che ancor eſso Galilei applaude al rapporto di Tolomeo nel terzo degli Harmonici regiſtrato nel ſuo dialogo alle carte 11. *il tetragono, e quadrato comparato al trino, fà ſeſquiterza; comparato all'exagono (ò ſeſtile, che dir lo vogliamo) fà ſeſquialtera; comparato all'oppoſitione fà dupla, e con tutto il cerchio del Zodiaco fà diapaſon diapente, il qual tutto comparato di nuovo al quadrato fà diapaſon, e comparato ultimamente tre quadrati à due trini hanno fra di loro l'iſteſſa relatione che hà 9. à 8.* e ſe dice l'Autore, che il Cielo non permette l'imperfette, perche non ammette imperfettioni, le ammette la Muſica come più imperfetta del Cielo, & ammettendo le conſonanze, e diſsonanze, come eſtremi, può anche abbracciare l'imperfette, come medie tra eſse. Li nomi de ſuoni ſono pure cavati dal Cielo, poiche dice Nicomaco *Sonorum itaque nomina ab illis in Cælo vertentibus ſeptem ſtellis, terramque circumeuntibus eſſe appellata eſt probabile*. Le parti muſicali, come ſi diſse nel capitolo terzo, pigliano la proprietà dagli Elementi, il Baſso è comparato alla Terra per la ſua ſtabilità, e fondamento dell'altre parti; il Tenore all'Acqua, & il Contralto all'Aria, come parti di mezzo; il Soprano al Fuoco per eſser leggiero, e poſſiede la più alta ſede, e pure, altro è la gravità della Terra, & altro la leggerezza del Fuoco, e ciò non è impertinenza, mà vaghezza, e ſicome dalla variata poſitione degli aſpetti Celeſti ſe ne formano gl'influſſi, e buoni, e rei, così anche nella Muſica dall'accoppiamento delle parti, che formano conſonanze, e diſsonanze, ne reſulta l'aſpro, & il ſoave; il meſto, e l'allegro; l'incitato, e molle, le quali coſe generano varie le diſpoſitioni nell'animo noſtro, e ne movono gli affetti, oltre la dilettatione, che ne cava il ſenſo dalla variatione di tante parti, che vagamente concertano inſieme, onde ben aſseriſce il Zarlino (e non ſi deve taſsare) che ſenza queſta artificioſa miſtione l'Armonia ne reſta imperfetta.

Circa all'eſempio della Colonna, cert'è che più parti, che canteranno, più ſi adombrerà l'Oratione, e meno ſarà inteſa, e perciò non opererà; che ſe foſse una parte ſola meno impedirebbe l'operatione dell'Oratione: Le coſe nude ſono più conoſciute da ſenſi, che le adombrate, e queſti meglio le rappreſentano all'anima, che per mezzo di eſſi intende, e capiſce, con limitatione però; che perciò diſse Pietro Mengoli nelle ſue Speculationi Muſicali alla ſpeculatione nona, che l'anima naturalmente numera inſino al trè, e più oltre non paſsa, come appare dal batter dell'horiolo, che quantunque ſiam' applicati ſino al terzo colpo l'anima intende, ma ſe di più, s'intorbida la ſua intelligenza, e biſogna, che habbi un'eſatta applicatione in numerare; l'Anima adun-

adunque nella Musica non può tante parti capire, e discernere ad un tratto, perche l'operatione sua non si estende a tanto; sentirà l'Armonia delle parti, ma l'Oratione, e le parole, che sarebbero atte a moverla, sono adombrate dal rumore di tanti, che cantano; onde non potendo giudicare, ne meno può esser mossa a ricevere l'impressione atta a destar in essa gli affetti; siche dico, questa mancanza non proviene dalla Musica, ma dall'Oratione, che non è nuda, e perciò non può muover l'anima, come farebbe con una parte sola, che dall'anima conosciuta nuda, e nel suo essere, ne riceverebbe l'impressioni; sentendola poi confusa, & adombrata da tante parti musiche, abbenche non intendi, nè sii mossa a qualche affetto da essa, gode però del grato quantunque strepitoso concento; adunque si vede, che il muover gli affetti è forza dell'Oratione, & il dilettare, debito, & officio della Musica, essendo il suo primiero fine il ricreare, e dilettare, e non l'esprimere il concetto dell'animo humano, nè a più è obligata.

Circa poi, che gl'Antichi non cantassero in consonanza, forsi sarà stato, perche non sen'era per anco ritrovato il modo, come di tante altre Arti cospicue, cioè il modo di stampare, la Bombarda, e l'uso della polvere, che rende il guerreggiar moderno tanto vario, e tanto più potente, e fiero dell'antico; e se appresso gl'Antichi era in consideratione la Musica nuda, e non congionta al concento, li moderni si servono d'ambedue li modi, ne Teatri à voce sola accompagnata dagli strumenti, & anco ne concertini da Chiesa; A più voci poi ne concerti, sì de Madrigali, come si costumò li giorni poco fà passati, & anco nelle cose da Chiesa, dovendosi in quella con magnificenza lodare il Signore, e se gl'Antichi si dilettarono dell'espressione del concetto, li moderni, godono della dolce varietà del concento, procurando anche di vestire le parole conforme la sua natura, memori di quel detto che si deve *unum quærere, & alterum non amittere*.

Circa il Terzo, & il Quarto, che la Musica moderna non sia esercitata da gente civile, mà solo da plebei, & ignoranti, vediamo quello sopra ciò dichi l'Auttore alle carte 80. *Quanto maggiormente dovea esser stupenda, e maravigliosa quella appresso i Greci, e Latini, dove ella durò tanti, e tanti secoli in mano del continuo à huomini i più savi scienzati, i più giudiciosi, i più ricchi, valorosi, regii, & maggior capitani, che mai habbia havuto il mondo.* E poco dopo alle medeme carte parlãdo della moderna soggiunge. *Esercitata da gente, che per l'ordinario sono di nullo, ò poco valore, non sanno per ancho, per modo di dire, dove, e da chi nati, non hanno beni della fortuna, ò pochi; ne meno sanno a pena leggere.* Alle carte 81. *Hoggi non solo i capi delle Republiche, & i Senatori non suonano, ne cantano sì fattamente, mà se ne vergognano sin à privati gentilhuomini.* Et alle carte 86. *se mi fosse lecito vorrei con più esempii d'autorità mostrarvi, che tra i più famosi contrapuntisti di questo secolo, ve ne sono di quelli, che non le sanno ne meno leggere, non che intendere.* (Ciò disse di quelli, che non intendono la forza dell'Oratione, e delle parole; che la prima Musica fosse tanto apprezzata da gl'Antichi, non è meraviglia, perche *Omnia nova placent*. Mà che fosse così universalmente studiata, & esercitata, non è il vero, poiche Alcibiade nel sonar la Tibia sentendosi gonfiar le guancie, sdegnoso da se la rigettò, e la ruppe Nerone, che ne Teatri l'esercitò, fù da tutti i scrittori tassato per pazzo. Athea Scita, lodò più il nitrito del suo destriero, che il dotto canto d'un Musico perito. Alessandro non suonava, nè cantava, mà come li Principi moderni tenea li suoi Musici, & in particolare Timoteo, che per secondare il genio guerriero di quel Principe, gli suonava bellici, & incitati li modi. Se fù tassato quel Filosofo, che non sapesse sonare la Lira? fù ne

con-

conviti in mezzo all'allegria del vino. Li Romani al parer dell'Auttore (come si disse) esercitarono la Teatrale da esso biasimata; si che non ci vedo tante gran cose; e per tornare al nostro proposito, e disendere la moderna Musica, dirò. E che forse? è gettata in un cantone hoggidi da Grandi la Musica? Signori nò, anzi ogni Principe, se non canta, e suona, mantiene almeno un Choro de più esquisiti Cantori, e Sonatori, che si trovino, come pure, quante Academie, e Capelle vi sono nelle principali Città d'Italia, e di tutta l'Europa? è vero che nelle Chiese, e ne Teatri, nè li Principi, nè meno li nobili cantano, e suonano, perche essendo esercitata da gente, che canta per il lucro, specialmente nè Teatri, non è lecito, e ne meno honesto, che vadino sopra le cantorie (se non fossero Religiosi, essendo il Canto il loro proprio ministero) e meno ne Teatri à far gl'Istrioni, mà ne loro Palaggi, e nelle loro conversationi, cantano, e suonano, come tal volta facevano gl'Antichi, e ciò in sollievo dell'animo, e passatempo virtuoso, per estraerlo da pensieri otiosi, e cattivi, & in tal modo si deve esercitare da persone ben nate, e civili, e ciò anche confessa il Galilei, che lo facessero li nobili Fiorentini in casa del Conte di Vernio, come si vede nella prima carta del suo dialogo, ove dice *in casa di lui, & ivi in dilettevoli canti, e lodevoli ragionamenti con honesto riposo passar il tempo &c.* E se al presente li capi delle Republiche non cantano, e suonano, comandano, e vogliono, che si faccia mantenendo Capelle, come fanno tutti li Potentati d'Europa, e fra gl'altri splendidissimamente la Serenissima, & Invittissima Republica Veneta, li di cui Nobilissimi Patritii, e Senatori Eccellentissimi portano in palma di mano, per così dire, questa nobil Arte facendola anche esercitare con tanta pompa, e splendore ne loro Teatri. E chi mi negerà, che pur anche ne loro Palaggi non l'esercitano con nobili strumenti non solo, mà pur anche nel canto in loro passatempo, e diletto? à giorni nostri l'Illustrissimo Conte Pirro Albergati Bolognese oltre il dilettarsi della Musica, e componer egregiamente, non hà posto alle stampe diverse opere, come sonate, Cantate, e Messe, e Salmi? L'Invittissimo, & Augustissimo Imperator Leopoldo sol basti ad equilibrare non solo, mà à superare quanti Principi Antichi havessero potuto esercitar questa nobil Arte; non è d'eterna memoria il Duca d'Atri? il Conte Ercole Botrigari Bolognese, e Luigi Dentice Nobile Napolitano non hanno stampato trattati musicali, e non furono contemporanei dell'Auttore? adunque non vi conosco tanta disparità.

Che poi sii esercitata da gente bassa già habbiamo detto nel cap. 18. che in questi è lodevole, poiche si tirano nel numero delle genti civili, & acquistano virtuosamente il pane, & io non sò perche causa la virtù non possi esser acquistata da gente povera; Anzi se sono poveri de beni di fortuna, procurano l'acquisto de beni dell'animo, quali non essendo retaggio della natura, nè dono della sorte, non si possono perdere, e l'honore, che ne acquistano, è loro proprio, e personale, e per non haver beni dalla natura, e dalla nascita, non sono biasimevoli, poiche *in naturalibus neque meremur, neque demeremur.* Anzi per il contrario, si devono laudare, che per via de loro honorati, e virtuosi sudori, siino arrivati à nobilitarsi al dispetto della cattiva sorte, che poveri nascer li fece, & è a loro favore quel detto, che *povertà non guasta gentilezza.*

Che tal'uno delli professori di Musica non sappi ne meno da chi sii nato; stò a vedere, che se gl'Antichi savoleggiarono, che la Musica uscisse dal Guscio d'una Tartaruca; questo nostro Signor Galilei vorrà, che li moderni Musici escano da qualche rupe ignota, sopra ciò non dico altro, poiche resto stupito, che un'huo-

un' huomo di tanto grido si sii lasciato sdrucciolare in un sì brutto striscio di penna.

Et in fine, che vene siino di tanto ignoranti, che ne meno sappino leggere, cert' è, che al semplicissimo Contrapuntista gli è necessario di havere una buona Grammatica, & esser versato nella Prosodia, senza considerarlo in niun modo Musico Teorico. Le scienze, & Arti liberali sono sorelle, l'una dà la mano all'altra, e nella cognitione delle cose, sono fra loro di scambievol lume, e giovamento; & in particolare alla Musica le Mathematiche, fra le quali anch' essa è annoverata; onde chi haverà studiato più scienze, haverà l' intelletto più perspicace, e vivo, & opererà con più fondamento; che se il Contrapuntista semplice non haverà ne meno la Grammatica, e Prosodia, mai potrà vestire, che stiino bene le parole. Io mi dò a credere, che in questo nostro secolo ferace di tanti virtuosi versatissimi in questa nobilissim' Arte, non vene siino di questi tassati di simil crassa ignoranza, ma se per disgratia ve ne fossero (che non voglio mai crederlo) Musica mia habbi patienza, che se questi ti lacerano, deturpano, tanti altri valorosi, e dotti con loro chiari, e purgati inchiostri, ti rendono tutta lucida, e bella, e sollevandoti all' alta magione della gloria, ti stabiliscono nel splendido nicchio dell' Eternità.

MU-

MUSICO TESTORE

PARTE SECONDA.

Nella quale si parlerà delle Voci, e Suoni, e d'altre cose spettanti alla formatione di essi, che servirà di Orditura alla Musical Testura.

CAP. PRIMO.

Delle Voci, e Suoni in Commune.

LA Voce, che al parer d'alcuni è la primogenita dell'anima, poi che è la prima operatione de nati bambini, essendo qualità risuonante, hora s'abbassa, & hora s'inalza, s'inasprisce, e mollifica; che perciò distinguendosi in gradi, abbenche senza regola alcuna, ne viene ad ogni modo dalla natura in un tal qual ordine articolata, e modulata, che anche musicale ne forma il concento; e non è meraviglia se i nati bambini dilettandosi nella culla, lieti in un tal qual modo esercitano il canto, poiche la voce MUSICA al parer del Banchieri, Gaudio, & Allegrezza significa. La voce adunque, che dal parlare humano, fù chiamata voce articolata, e significativa, è in consideratione del Musico in quanto, che è suono, ò qualità Armonica, e sonora; questa viene costituita da Bacchio Seniore per primo elemento nelle cose Musiche, e dice egli interrogando. *Quodnam in musicis est primum elementum? Est sonus, qui est vocis casus in unam tensionem*. E con ragione, poi che dalle voci, e suoni, ne vengono le consonanze, e da queste la Musical Testura; ò pure diremo, che dalla Voce ne viene il Canto, che secondo alcuni dotti, *est modulatio vocis secundum harmoniam causata*. O pure *cantus est vivæ vocis secundum arsim, & thesim coaptatio*. Secondo Stefano Vaneo nel primo della musica cap I. *Est enim cantus quædam vocum modulatio, quæ non solum humana voce harmonia mediante constat, sed etiam ponitur pro cantatione cujuscumque rei*. E Bacchio. *Quid est cantus? Remissio, & intensio, quæ fit per sonos concinnos*. Questo canto adunque, che è una melodia formata dal suono della voce, essendo della Musical struttura la principal causa, vien chiamata da Musici Armonica Modulatione, la quale da Euclide nel principio della sua Introdutione Armonica vien detta or-

ta ordine, ò ſerie modulata. *Modulata vero ſeries*, dice egli, *eſt quæ ex ſonis, & intervallis certum quendam ordinem ſervantibus componitur*. La qual ſerie modulata in ſette parti la divide. *Illius partes ſunt ſeptem. De ſonis. De intervallis. De generibus. De ſyſtematis. De Tonis. De commutatione. De melopeja.* E ciò parimente conferma Ariſtide Quintiliano alle carte 9. ove dice. *Totius Harmoniæ partes eſſe ſeptem. Quarum prima diſceptat de ſonis. Altera de Intervallis. De ſyſtematis Tertia. Quarta de Generibus. Quinta de Tonis Sexta de Mutationibus. Septima de Melopeja.* Noi in queſta ſeconda Parte tratteremo di tutte le predette coſe, con qualche differenza però dagl' Antichi, abbenche picciola ſecondo il noſtro biſogno; onde il noſtro ordine della vocale, & iſtrumentale modulatione ſarà. Delle Voci, e Suoni, da quali li Tuoni, e Semituoni, e da queſti gl' Intervalli; dagl' Intervalli li Generi, e Tetracordi, con i quali formaremo il Siſtema di Guido in ordine Diatonico diviſo in Eſacordi comparato con il Greco formãto di Tetracordi, e di poi ne formaremo la Melopeja in cui ſi conſidererà la Mutatione.

C A P. II.

Della Definitione delle Voci, e Suoni.

V*Ox eſt ſonus* dice il Filoſofo *ab ore animalis prolatus naturalibus inſtrumentis efformatus*. Quali iſtrumenti ſono Lingua, Gola, Palato, due Labra, quattro Denti, & il Polmone; ogni voce è ſuono, mà non ogni ſuono è voce, poi che la voce è una repercuſſione d'aria reſpirata dall' arteria vocale; & il ſuono è una repercuſſione d'aria non ſciolta. Dell' una adunque, e dell' altra ne apportaremo le definitioni, e deſcritioni di varii antichi, & approvati Auttori per maggior ſodisfatione del noſtro Muſico Teſtore. Sii adunque.

Definitioni della Voce.

Secondo Ariſtotile 2. De anima. *Vox eſt percuſſio aeris reſpirati ad arteriam vocalem cum immaginatione ad ſignificandum, aut conſilio ſignificandi, indicandique aliquid, dicta à vocando, eo quod cordis vota foris vocat.* E Diodoro. *Vox eſt ſpiritus tenuis auditui ſenſibilis quantum in ipſo eſt.* Platone aſſeriſce, che la voce non è corpo, *ſed plaga ipſa, atque percuſſio aeris.* Et il Kirchero lib. 1. cap. 10. *Vox eſt ſonus animalis, à glotide ex percuſſione reſpirati aeris ad effectus animi explicandos productus.*

Definitioni del ſuono.

Il ſuono per il Filoſofo. *Eſt illud, quod propriè, & per ſe ab auditu percipitur.* O pure, *Eſt colliſio duorum corporum inanimatorum.* Secondo Nicomaco. *Dicimus ſtrepitum quidem eſſe aeris percuſſionem non fractum, uſque ad auditum; ſonum verò concinnæ vocis tenſionem latitudine carentem.* Boetio nel primo della Muſica cap. 3. *Sonus eſt percuſſio aeris indiſſoluta uſque ad auditum.* Et al cap. 8. *Sonus eſt vocis caſus e meles, ideſt aptus melo in unam tenſionem.* Secondo Ariſtoſeno, Euclide, e Gaudentio. *Sonus eſt vocis caſus in unam tenſionem.* E Bacchio pag. 1. *Sonus generaliter ſumptus quid eſt? vocis concinnæ caſus in unam tenſionem.* E per fine ſecondo Ariſtide Quintiliano alle carte 9. *Sonus eſt vocis cantui aptæ pars minima.*

Il ſuono alle volte viene impropriamente chiamato voce come dal verſo del Poeta.

Vox tubæ infremuit fractaſque in litore voces.

Mà più naturalmente.

Attu-

At Tuba terribilem sonitum.....

Il suono si può anche chiamare, corde, phthongi, & altro; si considera nel tempo per la duratione, e quantità del ritmo. Nel luogo, per l'acuto, e grave. Il suono acuto. *Est coarctati aeris ex collisione corporum frequens, & celerrima vibratio.* Il suono grave. *Est laxi aeris ex collisione tarda, & lenta vibratio.* Phthongus *Est vocis casus, idest sonus aptus voci in unam intensionem.* La voce dice il Kavalier Marini nelle dicerie sacre parte seconda, *se si getta à caso non è sonora, se è disgiunta dal suono, non è perfetta. Quando è regolata con misura, se ne forma il canto, e quando col suono si congiunge, ne risulta l'harmonia.*

Tre cose si considerano nel suono, e voce; il Stato, ò vero Tensione; l'Intensione; e la Remissione.

Il Stato, ò Tensione, dice Aristosseno nel primo degl' elementi *tenendum est nihil esse aliud vocem stare, quàm manere in eadem tensione.* E Gaudentio. *Tensio vero est mora, ac statio vocis.* Secondo Bacchio *Mansio quid est? cum ad eundem sonum plura verba canuntur.* Aristide: *Tensio autem est mansio, & statio vocis.* Et in fine il Kirchero lib.3. cap.5. il stato, ò tensione della voce è *juxta quam vox aut chorda in tono ad canendum apto costituitur.*

L'Intensione della voce per Aristosseno *Est itaque Intensio vocis motus continuus, ex graviori loco in acutiorem.* Bacchio. *Quid est intensio? motus cantilenæ ab graviore sono ad acutiorem.* E secondo Aristide. *Intentio quando è graviore transit ad acutiorem.* In fine il Kirchero. *Quando movetur à gravi ad acutum.*

La Remissione per Aristosseno. *Remissio vero ex acutiore loco in graviorem.* E Bacchio dice *Quid est remissio? motus modulationis ab acutiore sono in graviorem.* Secondo Aristide. *Remissio est quando ab acutiore loco ad graviorem vox descendit.* Et il Kirchero, la Remissione è quando *ab acuto in grave procedit.* Onde se ne cava, che *ex intensione nascitur acumen, ex remissione gravitas.* Altre qualità, e proprietà delli Suoni, e Voci, si rapporteranno ne seguenti capitoli.

CAP. III.

Della formatione della Voce.

LA Voce humana distinta da gl'altri animali, articolata, e discorsiva, conservatrice della concordia humana, esplicatrice de sentimenti dell' animo, e nel canto soave sollevatrice de cuori, dissero Epicuro, e Democrito esser un flusso d'Atomi, che noi nel parlare tramandiamo; e gli Stoici affirmarono esser prodotta dall 'impeto dell' aria percossa. Noi diremo con il Kirchero, che è un suono uscito dalla Glotide per la percussione dell' aria respirata, onde è di necessità il descrivere l'organo della voce, e vedere con gl'Anatomici le sue parti, & operationi, & osservare quanto si richieda alla formatione di essa mediante il prefato Organo.

L' Arteria Trachea, ò Aspera così chiamata dagl' Anatomici, e specialmente dal Veslingio, è quel canale, che nascendo dalli Polmoni, e passando per la gola arriva à terminare alle fauci della bocca. Questa è formata per tramandare l'aere inspirato, e respirato, per ventilare il calor naturale, e per l'efformatione de suoni, e della voce; si divide in parte inferiore, e superiore, l'inferiore si chiama *Broncho*, che si divide prima in due rami, e questi in molti altri, che si connettono alli Polmoni; la superiore

è chiamata *Laryngie*, & è l'ordigno proprio ad efformare, & esprimere la voce, la qua le costa di varie cartilagini, e muscoli, come si vederà.

L' Aspera Arteria è formata di varii circoli cartilaginosi, congionti, e legati assieme con legamenti carnosi, e termina alla parte delli Polmoni (come si disse) in diversi canali in forma d' Arterie; li circoli ò anelli verso la gola sono maggiori degl' altri, quali terminano all'osso *Hyoide*, che è base della Lingua.

Cinque sono le cartilagini, che sono necessarie alla formatione della voce.

La Prima è detta *Tyroide*, ò vero *Scutiforme*, dentro è concava, e fuori gibbosa (vedi la Figura I. II.) La parte di sopra si congiunge all' osso *Hyoide*, e quella di sotto con la *Cricoide*; si move questa *Scutiforme* da tre muscoli. Il primo chiamato *Sternothyroide*, il quale tira à basso la cartilagine, & è inserto nella parte inferiore della *Scutiforme*; Il secondo è detto *Cricothyroide*, & è picciolo, e cartilagineo, e si move alquanto obliquamente, & hà l'origine dall' *anulare cartilagine*, e da questo si dilata qualche cosa la *rima* della *Laryngie*. Il terzo si nomina *Hyothyroide*, & è dedotto dall'osso *Hyoide*, e fornisce circa l'inferior parte della *Scutiforme*, e questo atrahe à se la *Scutiforme*, e costringe la rima della *Laryngie*. Vedi la Figura III.

La seconda cartilagine vien chiamata *Cricoide*, ò vero *anuliforme*. Vedi la Figura IV.

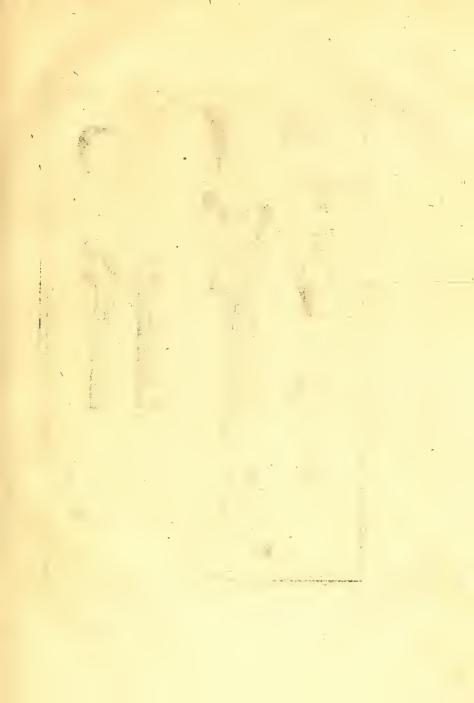
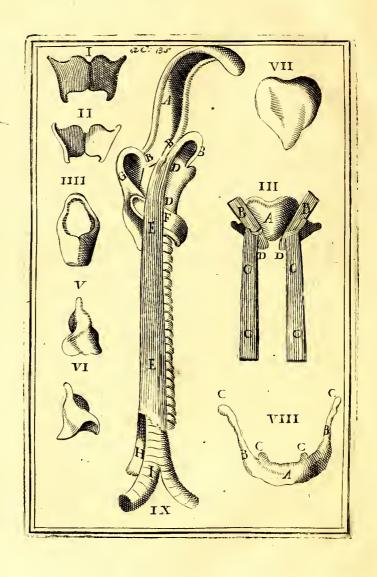
La terza, e quarta si dicono *Arytenoide*. Le quali insieme formano il labro goturnio, e la rima della *Laryngie*, che viene nominata *Glottide*. Le quali sono mosse da quattro muscoli, che servono alla formatione della voce; il primo è detto *Thyroarytenoide*, Il secondo *Arytenoide*, e questi servono a constringere la *Rima*; Il terzo è denominato *Cricoarytenoide postico*; Et il quarto *Cricoarytenoide laterale*, E questi dilatano la *Rima della Laryngie* Vedi le Figure V. VI.

La Quinta cartilagine si chiama *Epiglottide*, la quale è il coperchio della *Glottide*, ò *Rima*, e chiude, che il cibo non vadi nell' *Aspera arteria*, abbenche non vieti il passaggio a qualche tenua humidità. Questa cartilagine è più molle delle altre, & è di forma come la foglia dell' Edera: vedi la figura VII.

Succede a questa cartilagine l' osso *Hyoide* (vedi la figura VIII.) il quale vien mosso da cinque muscoli; ne segue poi la Lingua maestra del parlare, la quale non solo è mossa dalli proprii muscoli, ma pur anche da quelli dell'osso *Hyoide*, che per brevità non si apportano: vedi la figura Generale IX.

Due adunque sono le parti della Laryngie degne di consideratione per la formatione della voce; la Glottide, e l' Epiglottide. La Glottide è sostanza della Laryngie membranosa, grassa, glandulosa, d'una untuosa humidità bagnata, & è il primo, e genuino organo della voce. L'Epiglottide poi è una certa parte della Glottide, che serve (come si disse) per coperchio, acciò il cibo per la Glottide non vadi nella Laryngie; onde gli si può dire porta, tutela, e propugnacolo della Laryngie, dall'aprirsi della quale spiriamo, e respiriamo; e mediante li muscoli assignatili dalla natura si apre, e chiude; onde quanto sarà ampla la Laryngie, tanto haverà copioso l'impulso, e così la voce sarà più robusta, e valida; più grave, e bassa; se sarà minore, e secca, la Rima sarà più angusta, e di poc'aria, e la voce sarà languida a causa dell' impulso debole.

Aggiungiamo, che il Suono è causa formale della voce, l'Aria la causa materiale, e l'Efficiente è la Laryngie, e particolarmente quelle parti di Laryngie, che Glottide, & Epiglottide si chiamano. Li Polmoni abbenche somministrano il fiato, non sono però causa della voce, poiche possono soffiare, e non esservi voce; ma solo a similitudine di man-

I
II
IIII
V
VI
VII
III
VIII
IX
A
B
B
B
G
D
D
E
F
E
H
I
B
A
B
D
D
C
C
C
C
C
C
C
C
B
B
A

di mantice somministrano l'aere; nè pure è causa la Lingua, nè la Gola, nè il Palato, nè li Denti, nè le Labra, ma la sola Laryngie, a cui questi servono come suoi ministri, il che si vede dal proferirsi di alcune lettere, altre con le Labra, altre con il Palato, altre con la Gola, & altre con i Denti; onde conchiuderemo con Marchetto Padovano cap. *de Sono*, *& Voce* del suo Lucidario, che per formare perfettamente la voce vi concorrono li narrati strumenti, poiche *Primò enim anhelitus à pulmone procedit; secundò per medium gutturis transit; tertiò palatum ferit, quod ipsum retinet; quartò à lingua scinditur, ut diversificetur; quintò per tactum ipsius linguæ circum dentes discernitur, quid homo proferat; sextò à labiis moderatur, post hæc vox est.*

DICHIARATIONE DELLE FIGURE.

Figura I. Cartilagine scutiforme esterna.
Figura II. Cartilagine scutiforme interna.
Figura III. A. Cartilagine Thyroide, o scutiforme.
B. B. Due muscoli Hyothyroidi.
C. C. C. C. Due muscoli Sternothyroidi.
D. D. Muscoli piccioli Cricothyroidi.
Figura IIII. Cartilagine Cricoide, o Anulare.
Figura V. e VI. Cartilagini Arytenoidi.
Figura VII. Cartilagine Epiglottide.
Figura VIII. Osso Hyoide.
Figura IX. A. Il corpo della Lingua.
B. B. B. Parte superiore dell' Epiglottide.
C. Il muscolo commune della Laryngie.
D. D. L' Epiglottide, la parte superiore della quale mostra la fissura, che serve alla formatione della voce.
E. E. Due muscoli della Laryngie, che dalla parte anteriore del petto nascendo, sono inserti nella sede inferiore della cartilagine Scutiforme.
F. Principio dell'Arteria aspera, o Trachea.
G. Principio dell'Esofago distinto con diverse fimbrie.
H. Nervo dell'Epiglottide.
I. Corpo dell'Arteria aspera, che và inserto ne'Polmoni.

CAP. IV.

Della varietà delle Voci, e Suoni.

TAnte sono le variationi delle Voci, che quasi sarebbe impossibile rappresentarle tutte; pure ne spiegaremo alcune. Per la varia costitutione dell'organo, si variano anche le voci; onde alcune sono grandi, e picciole; altre acute, e gravi; altre leni, & aspre; costanti, e tremole; forti, e deboli; crasse, e sottili; chiare, e rauche; altre allegre, altre fievoli, e meste, la quale varietà può avvenire dalla naturale costitutione della Laryngie, & anco dall'aria, materia della voce, & ispiratione; se il temperamento della Laryngie sarà humido senza influsso d'humore, la voce sarà fosca, oscura, e confusa; se sarà con humore, la voce sarà rauca. Il temperamento secco fà la

voce chiara, canora, e risonante; se la siccità predominerà, la voce sarà stridola, tinniente, e clangosa; il temperamento calido, o frigido per se stesso non varia la qualità della voce, ma solamente accidentalmente l'altera in quanto il calore dissecca, o dilata la Laryngie; il temperamento moderato della Laryngie forma la voce sonora, dolce, amena, blanda, liquida, limpida, e placida; così anche conforme il meato, e foro della Laryngie, tale è la variatione della voce, poiche la forma ovata fà la voce amabile, e canora; la forma varia fà le voci varie; se amplo, la voce è grave; se angusto, acuta, come si può comprendere dalle lenguette de flauti, e canne dell' Organo; se la Laryngie sarà polita, la voce sarà polita, e lieve; se aspera, la voce parimente sarà aspera; e così se sarà immutata accidentalmente, o depravata, tramanderà la voce immutata, & inferma; se l'aria è crassa, la voce è grave; se l'aria è lene, la voce è acuta, e così l' Inverno le voci, & i suoni degl' istrumenti sono più gravi à causa della crassitie dell'aria; se l'aria sarà molta, e celere, la voce sarà acuta; se molta, e tarda, la voce sarà grave; se l'aria sarà poca, e celere, la voce sarà mediocre; se poca, e tarda, la voce sarà esigua, e debole, e tutto ciò intraviene, sì a gl' istrumenti artificiali per l'aria, come alle voci naturali per l'espiratione.

La grande, o picciola voce proviene dal meato picciolo, o grande, o dall'angustia, o latitudine del meato della gola, o dalla calidità, o frigidità.

Il moto vehemente genera l'acuto, il debole il grave, dall'angusto meato l' acuto; dal largo il grave; li calidi per il dilatamento hanno voce grande; i frigidi per il restringimento, poca, e debole; il timore fà la voce poca, tremola, e spezzata.

Nelle Femine, e Putti le voci sono acute per la strettezza del meato, il qual con il progresso del tempo, e dell'età si dilata, e varia; ne Putti pubescenti la voce si tramuta per la gran dependenza, che tengono i vasi spermatici con l'organo della voce, che gli levano il calore, e l'ajuto debito, e perciò la voce si muta, cosa, che non avviene nelle Femine, e negli Eunuchi, non havendo tanta dependenza li loro vasi spermatici; nelle Femine per la natural debolezza, e negli Eunuchi per essergli stata levata.

Li Suoni altri sono lunghi, altri brevi, altri acuti, gravi, e mezzani; altri diretti, e reflessi; altri in atto, & in potenza; il loro subietto inesivo è l'aria, l'acqua, & il fuoco, ma il potissimo è l'aria.

Il Suono si forma dalla fratione dell' aria smossa da corpi sodi, e duri, & anche dal vento movente vehementemente l'aria; il suono delle canne organiche, tibie, e simili istrumenti da fiato, come pure il vento del polmone, che allide l' aria alla dura parte della Trachea, ciò si fà per constrittione d'aria; altri suoni si formano per la sua estensione, come il sibilo del vento; altri per coitione, come il franger della carta, ò panno, dalla quale l'aria è smossa, & intorno celere s'aggira quasi *coeundo*, fra se stessa si frange, e circola, e forma il suono; & altri modi, che si tralasciano, il qual suono proviene dal tremore de corpi, che si percuotono, come si vedrà nel seguente capitolo.

CAP. V.

Della formatione, e propagatione de Suoni nell'Aria.

Già dalle definitioni delle voci, e suoni, che si sono apportate nel cap. 2. di questa seconda parte, si è venuto in cognitione, che sono una percussione, e motione d'aria. Gli Atomisti con la commune opinione dicono, che non si fà suono senza moto, nè moto senza percussione, dalla quale vogliono sii tramandato dal corpo sonoro un dilu-

un diluvio d'atomi, che portati, e cacciati dall'impeto loro impresso dalla percossa, si spargono per ogni parte, e pervengono all'udito, e che dalla percossa se ne traggono più, e meno, secondo le sue qualità, come pure più, e meno conforme la continuatione del tremare, e vibrare della corda, & anche esser variati alla variatione de suoni, come dalla corda d'acciajo d'una qualità, da una di rame d'un altra, e così delle altre. Noi però tralasciando questa opinione, diremo con la commune, che à questo suono, che *est collisio duorum corporum*: al sentimento del Filosofo: *requiritur medium in quo fiat*, & intanto è suono, in quanro, che l'aria si spezza, e frange dalla percossa de corpi, che perciò disse Giovan de Muris nel suo Specchio di Musica part. 2. *Sonus est fractio aeris, ex impulsu percutientis ad percussum*.

Al parer del Gaffurio tre cose sono necessarie alla formatione di esso; dice egli nella Teorica lib. 2. cap. 2. *Necesse autem est quum actu sonus fit haberi nimirum tria, duo quæ concurrunt, & tertium, id in quo hic concursus fiat, verbi gratia, quæ concurrunt dura, & solida corpora necessum est, in quo id geratur aer est*; & in vero se li corpi non fosero sodi non formarebbero suono, come si può conoscere dal latte, & oglio, che per la loro morbidezza non risuonano, come pure la lana, & altre cose molli, che fra se percotendosi non formano suono alcuno, il che si vede dall'esperienza, onde devono eser duri, acciò habbino potenza nella loro collisione di mover l'aria in cui si formano, e ne causino il tremore, il quale al parere del Kirchero lib. 1. della Musur. cap. 6. *Est species quædam motus localis, sive impulsus, quo corpus aliquod collisum in se tremit, & minutis quibusdam undationibus concutitur*. Per dimostrare adunque la formatione de suoni nell'aria, è di necessità trovarne il modo, e già che si rende impossibile il pinger ne meno l'Echo, che è figlia della voce, ò pure ombra, e coda di voce, meno si potranno pinger li suoni, e le voci. Boetio però nel primo libro della sua Musica al cap. 14. sopra il terso foglio d'un acqua stabile, e quieta c'insegna a formarne una perfetta idea. *Tale enim*, dice egli, *quiddam fieri consuevit in vocibus, quale cum paludibus, vel quietis aquis injectum eminus mergimus saxum. Prius enim in parvissimum Orbem undam colligit; deinde majoribus undarum globos spargit, atque eo usque dum fatigatus motus ab aliiciendis fluctibus conquiescat. Semperque posterior, & major, undula pulsu debiliore diffunditur, quod si quid sit, quod crescentes undas possit offendere, statim ille motus revertitur, & quasi ad centrum, unde profectus fuerat, eisdem undulis rotundatur. Ita igitur cum aer pulsus fuerit sonum pellit alium proximum, & quodammodo rotundum fluctum aeris ciet. Itaque diffunditur, & omnium circumstantium simul ferit auditum, atque illi est obscurior vox, qui longiùs steterit, quoniam ad eum debilior pulsi aeris unda pervenit*. Tale adunque è l'idea de suoni posta sotto la potenza vissiva, cosa pur anche osservata da Vitruvio avanti del citato Boetio, & anco l'affirmarono gli Stoici prima d'entrambi, vediamo quello dichi Vitruvio al cap. 3. del 5. lib. *Vox enim est spiritus fluens, & aeris ictu sensibilis auditui. Ea movetur circulorum rotunditatibus infinitis, uti si in stagnantem aquam lapide immisso nascantur innumerabiles undarum circuli, crescentes à centro, & quamlatissimè possint vagantes*, e poco dopo, *eadem ratione vox ita ad circinum efficit motiones*. Sono l'ondicelle dell'aria agevolissime a formarsi, e velocissime al corso per ogni impressione di moto, e percossa, stante la picciolezza, e flessibilità delle sue parti, e vastissime nel dilatarsi; onde molti affermano il suono formarsi da esse, o esser in esse, ò pure non difondersi se non per esse, e che nel loro moto tanto siino uguali nel principio, quanto nel fine.

Comincia il suono adunque dalla collisione di due parti dell'aria, al sentimento del Mengoli nelle sue Speculationi Musicali, le quali nel dipartirsi l'una dall'altra, cedono il luogo al vacuo d'aria, ove l'altre due parti d'aria concorrono a collidersi, e perche le

due prime parti d'aria inclinano a ritornarſene al centro della colliſione, e non poſſono, perche il poſto è preſo, ſi dipartono dal centro per linee ricorrenti quaſi al primo luogo, nel che fare vanno a colliderſi con le parti d'aria, che hanno preſo il luogo, e così il ſuono ſi moltiplica, e ſi ſtende: o pure con il P. Daniele Bartoli ne ſuoi Tremori Armonici. Naſce il ſuono dal percotimento, il quale non può eſsere ſenza il moto, e la percoſſione, che riceve l'aria è quella, che cagiona il ſuono; poiche dalla percoſſione ſmoſsa, per non ammettere vacuo, nè penetratione, ſi diſvolge ſubito, e ſpiega per radezza ad ogni lato quelle parti condenſate dell'aria, e le ſcaglia inſino all'udito.

Il formarſi poi il ſuono più grave, e più acuto, proviene dalle vibrationi della corda ſonora, che più, e meno sferza, e muove l'aria, e la cauſa di queſte vibrationi maggiori, e minori, ſono la lunghezza, groſsezza, e tenſione d'eſsa corda, la quale quanto è più lunga, e groſsa à debita proportione, tanto ſi move più lenta, e le vibrationi ſono più rare, e meno feriſcono l'aria col numero delle percoſse, & il ſuono tanto meno è incitato; all'incontrario poi, quanto più ſi accorcia la corda, tanto ne divengono le vibrationi più ſpeſse, l'aria è percoſsa più volte, & il ſuono viene più incitato, & acuto; che ſopra ciò ben diſse Boetio al cap. 3. del primo libro della Muſica: *gravis quidem ex tardioribus, & rarioribus, acutus verò ex celeribus, ac ſpiſſis*, e poco appreſso: *Igitur quoniam acutæ voces ſpiſſioribus, & velocioribus motibus incitantur; Graves verò tardioribus, ac raris.*

Nel moverſi della corda intervengono trè moti; Il primo è quello della corda, & è una vibratione, o un guizzo di quà, e di là dalla linea ſua dritta, ſopra la quale poſava avanti, che foſse percoſsa, e ſmoſsa; Il ſecondo è dell'aria, che dalla motione della corda viene sferzata, e percoſsa, più, e meno, ſecondo la qualità della corda nella lunghezza, groſsezza, e tenſione; Il terzo ſi fà dal corpo ſonoro, che è quello, che ſoſtenta la corda, a cui è fermata da l'uno, e l'altro capo, e da queſta ne naſce il tremore armonico. Li tremori, e linee ſonore ſono più frizzanti appreſso il centro della colliſione, e lontani meno, nelle quali prevale l'inclinatione al ritorno verſo al centro, e ſi rivoltano ad eſso; dalla ſpecie del ſuono ſi riempie una sfera d'aria, e tanta parte di sfera per quanto ſi può diſtendere queſto moto d'aria ſenza impedimento; Due ſuoni, & anco più, parimenti ſi diſondono per eſsa aria, ſenza il miſchiarſi l'uno con l'altro, come appunto ſi vede nell'acqua dal gettarſi più ſaſsolini in eſsa, che ogn'uno forma il ſuo centro, e sfera, & ondationi, e ſenza impedirſi l'una con l'altra proſeguiſcono il loro moto, ſecondo la qualità de ſaſſi in eſsa gettati; è però vero, che più, che ſaranno, più ne formaranno confuſione, e così parimente nell'aria, più che ſaranno li ſuoni più ſarà conturbata, e meno diſtinta. La differenza del moto dell'acqua da quello dell'aria è, che l'acqua percoſsa dal ſaſso ſegue a tremare, abbenche il ſaſso ſii arrivato al fondo, e ſii in quiete; mà l'aria, ceſsato il moto della vibratione della corda, o voce, forniſce ancor lei di riſonare.

Il ſuono vicino, o lontano non varia nella qualità del grave, e dell'acuto, mà tanto è vicino al centro, quanto all'ultimo del giro della sfera; vicino al centro ſarà più frizzante, come ſi diſse, per eſser ivi l'impeto più vivo, e valido; che lontano è più debole, ſtante la fiacchezza della vibratione, che perviene al ſuo fine.

Si prova con evidenza la propagatione de ſuoni per l'aria dall'eſperienza del ſuono d'una campana portato da un vento inſtabile nel ſuo ſpirare, che tal'hora ſi ſente per il favore di eſso, anche lontano, e tal'hora non ſi ſente per haverlo contrario, abbenche ſii vicino; è vero, che l'ondicelle dell'acqua corrono anche contro la correntia del fiume, mà ſe ſarà detta correntia aſsai valida, ſi diſperdono; tanto avviene nell'aria, corre

il ſuono

il suono contro l'impeto del vento, ma è anche superato, secondo la maggior potenza, che tiene più l'uno dell'altro.

La voce, & i suoni hanno una virtù, che si diffondono per tutta la sua sfera, & egualmente si fanno sentire a tutto l'uditorio, e tanto in pochi, quanto in molti; poiche S. Agostino nell'epistola terza ad Volusium disse: *Quid mirabilius, quam id quod accidit in vocibus nostris, verbisque sonantibus, in re scilicet raptim transitoria. Cum enim loquimur, ne secundæ quidem syllabæ locus est, nisi prima sonare destiterit, & tamen si unus adsit auditor, totum accipit, quod dicimus, & si duo adsint tantumdem ambo audiunt, quod, & singulis totum est: & si audiat multitudo silens, non inter se particulatim communiunt sonos tamquam cibos, sed omne quod totum, & omnibus totum, & singulis totum.* Onde se anche in un Teatro vi fossero diecimila persone, una voce sola, tutta à tutti, e tutta a ciascuno si partecipa; se la voce sarà proferita in tempo di silentio, ella naviga come la nave nella bonaccia, ma se vi sono rumori, e gridi; come venti furibondi smovono l'aria, & impediscono il navigare alla voce, e qual misero legnetto si contorcie, e s'aggira, e vinto dalla gagliardia degli avversarii si perde; onde sopra ciò disse S. Basilio nell' homilia Attende tibi, &c. *Si quis ergo à parte auditorum tumultus, quasi procella quædam contra aspirarit, medio in aere dissolutus sermo, velut naufragio absortus pessum ibit.*

Questo percotimento, e moto dell'aria nella Musica si fà in tre modi. Il Primo quando l'aria è cacciata con forza per i fori angusti degl'istrumenti da fiato. Il Secondo quando è percossa l'aria dalle corde distese, e temperate sopra gli strumenti. Il Terzo quando la voce, che è suono prodotto dall'animale, cacciato ne viene da polmoni, e prodotto dalla glottide per via della percussione dell'aria respirata.

Circa à gli strumenti, che si suonano, ò con il fiato tramandato da polmoni, ò con il vento delli mantici, quanto più saranno grandi li corpi secondo la loro debita proportione in lunghezza, e grossezza, formaranno il suono più grave, e quanto saranno più piccioli, il suono sarà più acuto, come appare dalle canne degl'organi; gli strumenti da fiato, che hanno li fori, hanno la regola osservata nelle corde circa la lunghezza, e brevità; poiche quando si turano li fori, più che si và turando giù basso verso gli estremi dell'istrumento, si può dire con verità, che si và allungando, e quando si aprono verso la linguetta, si và accorciando, restando sempre intatto l'istrumento, e dal corto se ne hà l'acuto, e dal lungo il grave. Circa alla voce, ne habbiamo parlato à sufficienza nel capitolo passato, onde diremo qualche cosa degli strumenti da corde.

Secondo adunque la variata forma di questi strumenti, si variano le qualità de suoni, come pure, dalla qualità del legname, che li formano, per la facile dispositione al tremare, e render il suono più dolce; ciò appare dalla Cetra, e dal Lauto, poi che il Lauto è formato di legname dolce, e sottile, & hà più corpo della Cetra, e per questo rispetto si diffonde più il suono per entro à quel corpo, & il rimbombo viene ad esser più disunito, e per ciò è più soave di quello, che rende la Cetera, che havendo corpo picciolo, e basso, & alquanto più grosso di legname del Lauto, non può diffondersi tanto, che acquistar possi dolcezza, e temprar la crudezza naturale per la dispositione del suo corpo; se si cambiaranno le corde, quelle del Lauto di budella alla Cetra, e quelle della Cetra al Lauto, si sentirà diversità assai nel suono, e ciò per le vibratione delle corde atte più, e meno a sferzare, e mover l'aria racchiusa ne corpi degli strumenti, non solo come corde atte più, e meno à sferzarla, e moverla, mà anche, come tanta quantità d'aria racchiusa nella grandezza, e picciolezza de corpi degli strumenti; e che sii il vero, se si porranno le corde di budella sopra un Clavi-

cembalo, egli è tanto grande di corpo, che perdendosi in esso il suono, si ammutisce; le corde poi d'oro, d'argento, d'ottone, rame, & acciajo, secondo la propria durezza, e dolcezza formano vario, più, e meno, aspro, e dolce, ò più sonoro, overo muto il suono; le corde di budella per esser tenere, sono dolci; e quelle d'acciajo, per esser dure, operano con maggior spirito à causa del maggior impulso; se le corde poi saranno percosse con le dita, che sono molli, il suono sarà più muto, e debole, che se fossero percosse da materia più soda, pur che sii con debita proportione il percutiente al percosso, e ciò tutto avviene dal maggior, e minor impulso, che hanno nel sferzar l'aria; conchiudiamo adunque con il Gaffurio circa l'aria racchiusa ne corpi degli strumenti, che nel lib. 2. della Teorica cap. 2. disse *Quum enim aeris, qui intus est ex agitatus exitum quærat, quem obiectum laterum ob quæ dum præcipitat offendit, invenire non potest, fit ut diù per hæc luctatus, & tortus, validè perstrepat.* E con il Galilei alle carte 133. del suo Dialogo, ove parlando della formatione del suono del Lauto disse. *L'immediata cagione del suono, è l'intensione dell'aria, che racchiusa nel mezzo di quelli strumenti, che la percuotono, schizza quasi del mezzo di loro fuora per forza; & con il suo empito tutta unita come l'è stata da quella ristretta insieme, urta in quella, che l'è contigua all'intorno, spingendo sempre insino, che la più vicina al sensorio sforzata da quel moto, quasi ferisce quelle cartilagini, che ferite fanno il sentire; il qual colpo sentito è veramente il suono.* Si che per fine di questo capitolo diremo con Aristotile Text. 81. 82. 83. De Anima, che *Aer est faciens audire cum movetur continuus.*

CAP. VI.

Come vengono comprese le voci, & i suoni dal senso dell'Udito.

ESsendosi veduto ne capitoli precedenti la formatione delle voci, e suoni mediante gli strumenti naturali, & artificiali, & anco havendosi discorso della loro propagatione mediante l'aria; hora è il dovere di trattare al presente come siino intesi da noi.

Il senso del Udito adunque secondo il Filosofo, *Est potentia sensitiva exterior, quæ sonum percipit dumtaxat.* Il di cui proprio organo, e sensorio è l'Orecchio, il quale si divide in esteriore, & interiore. L'organo esterno viene propriamente chiamato orecchio, & è una parte esteriore del corpo posta vicino alle tempie in forma semicircolare, intrinsecamente concava, estrinsecamente convessa. Io non starò a perder tempo in descriverla, essendo notissima a tutti; solo dirò, che il suo ufficio è di raccogliere i suoni, e questi portarle all'organo interno; serve anco per ornamento del capo, che perciò in pena, & obbrobrio de mal viventi vengono tal volta mutilate dalla Giustitia. Non è organo principale dell'udito, essendo il vero organo l'interiore, poiche se fossero anche perse per qualche accidente, si può sentire ad ogni modo, non perfettamente, mà in confuso, come un ottuso mormorio, sì che sono necessarie *secundum quid, non simpliciter.* Queste orecchie sono attaccate validamente alle tempie, e vanno ad unirsi all'osso interno dell'uditorio, portando ad esso li suoni,

L'organo poi interiore è un osso, che per la sua durezza da gl'Anatomici vien chiamato *Petroso*, il quale hà diversi fori, e caverne; la sua figura è ineguale, più tosto tonda, che triangolare; le di cui parti principali sono il Meato Uditorio, il Timpano, il Laberinto, e la Chiocciola, oltre de quali hà due pendici una in forma di stilo, chiamata dagl'Anatomici *Styloides*. Et è facile a rompersi; ne bambini è cartilaginea,

e ne

e ne gl'adulti ossea; L'altra pendice si chiama *mamillare* dalla sua figura, & è crassa, breve, e cavernosa, vedi Le Figure II. III.

Principiando adunque del foro auditorio diremo, che questo proviene, e principia immediatamente dalla conca dell'orecchio esterna, & è formato nell'osso petroso, e fornisce alla bocca del Timpano; questo è alquanto tortuoso, e ciò, ò per multiplicare li suoni, ò pure acciò, che questi troppo strepitosi non feriscano con tant'empito la membrana del Timpano, e l'offendino; questo foro, ò meato è vestito d'una cute, ò membrana sottile, e delicata. Vedi le figure I. e II.

A questo ne segue il Timpano, il quale è una cavità nell'osso petroso in forma di conca, & al parer d'alcuni è come un mezo guscio d'una nocciuola, & è coperta da una pellicina, ò membrana sottile, e forte, distesa sopra un'osso circolare non in tutto chiuso, chiamato anulare. Vedi la Figura VIII. E questo è attaccato fortemente all'osso petroso; il suo ufficio è di sentire le percosse esterne de suoni, causate dall'aria esterna, poi che dice il Gaffurio nel lib 2. della Teorica cap.2. *Sonorum igitur, & obstreporum est id quod movere aerem potest uniter, & continenter adusque aurem. Planè auditus natura confinis, & cognata aeri est, habetur enim in auribus congenitus conflatus, qui quasi intextus est paniculæ, & cum spiritu illo implicitus, atque inædificatus ubi fomes sensificus est, & ubi prima sentiendi vis sedet.* Vedi la Figura III. Si chiama Timpano per essere di forma come il Tamburo militare, & è come li Timbali Todeschi.

Levata la sopradetta membrana, ò pelle, che ricopre il Timpano si scoprono, e si rappresentano tre ossicelli chiamati Martello, Ancudine, e Staffa, così detti per assomigliarsi a questi stromenti, ciascuno de quali è congiunto, e legato con suoi proprii legami al sensorio dell'udito in essa cavità, ò caverna del Timpano.

Il Martello è congionto con minutissimi legamenti alla membrana del Timpano, il quale l'attrahe a se, e la tende, come si dirà a suo luogo; il suo ufficio oltre al tender il timpano, è di tirare a se l'Ancudine, a cui stà appoggiato, e questa la Staffa, che li è congionta, la quale apre il foro, che và al Laberinto; in cui entra l'aria smossa dal suono esteriore. Vedi le Figure IV. e VII. Levati questi tre ossicelli, si scuoprono nella cavità del Timpano due fori chiamati finestra ovale, e tonda; l'ovale và nel Laberinto, e la tonda conduce nella Chiocciola, e si diffonde in esse l'aria racchiusa dal Timpano chiamata aria impiantata, congenita, ò aura eterea sottilissima, e pura; vedi la Figura V.

Il Laberinto è un canaletto d'osso durissimo, e sottile, rivoltato in forma di tre anelli i quali escono con la maggior parte dall'osso petroso, essendo però con la lor base affissi ad esso, & escono da esso; questi sono concavi, & in essi entra l'aria congenita, la quale circola, e s'aggira in essi, & acquista forza maggiore nel lor raggirarsi, & entrano nella Chiocciola; vedi la Figura IX.

La Chiocciola poi è una cavità tortuosa in giro di due, ò tre giri, che sempre si vanno stringendo, come il guscio della Chiocciola, ò lumaca; vedi la Figura IV. e IX. Il suo ufficio è di ricevere l'aria congenita raggirata dal Laberinto; tanto la Chiocciola, quanto il Laberinto, sono vestite le loro cavità d'una pelle, cartilagine, ò nervo sottilissimo, da queste parti unite se ne forma la sensatione dell'udito, servendo l'una all'altra, come si dirà; segue a questi ordegni auditorii un nervo chiamato *Nervo Uditorio*, il quale proviene dal *Quinto pari* del cerebro, & è di due parti, l'una detta *Molle*; e l'altra *Dura*. Vedi la Figura VI. Questo passando per il foro dell'osso petroso entra nell'orecchio, e diramandosi abbraccia la Chiocciola, & il Laberinto, da quali riceve le sensationi. Vogliono alcuni, che uno de suoi rami stii teso sopra la mem-

membrana del Timpano, come appunto ne Tamburi, che serve per moltiplicare, e ribattere li suoni, e che tanto avvenghi nella membrana del Timpano, moltiplicando le percosse de suoni, che li sono rapresentati. Vedi la Figura VI. come pure vedi la Figura IX. che è l'intiera machina dell' uditorio interno Chi vole più esatta informatione di questo sensorio dell' Udito, vegga il Veslingio, il Bartolini, & altri Anatomici.

Ciò considerato, e posto sotto l' occhio le figure, dimostraremo il modo del loro operare nel formare l' uditoria sensatione.

E' più che certo, che la natura hà posto per alcune cose il diletto ne sensi, e per altre lo spiacere; ciò appare dice il Bartoli ne Tremori Armonici parte 4. cap. 1. In un Bambino di un sol giorno, che naturalmente discerne il mele dall' assentio, e stende verso il dolce la Lingua, e dall'amaro la ritira; così parimente l'orecchio, come havesse in se stesso intavolata la Musica, distingue il dolce delle consonanze dall' amaro delle dissonanze; v' è adunque entro ad esso una facoltà, un principio, ò pure cagione, che sempre spiacerà un ripieno di voci, ò strumenti, in cui vi sii l'aborrito sconcerto delle dissonanze, come pure mai immuterà nella sua intelligenza quell' innato sistema, che habbiamo, di compiacersi della dolc' Armonia delle consonanze, poiche anche cantando per dilettarsi batteremo più agevolmente l'ottave, e le quinte, che le altre, essendo eccellenti nel suono, e facili nel loro componimento.

Come siino adunque questi effetti contrarii della natura, come il piacere, e dispiacere; La sconsolatione, & il diletto, è assai oscuro, e dificile a dimostrarsi, & abbenche la Filosofia s'aggiri fra quelle caverne; ad ogni modo restando al bujo non può comprendere come il suono ivi entrando, e fra quei giri velocemente passando, vadi à farsi giudicare dall' anima, & afferma Gasparo Hofmam, che delle operationi dell' udito interno *Solidi nil dici potest.*

Noi però con il Bartoli (per bocca del quale in sin hora habbiamo parlato) ne dimostraremo qualche spruzzo per trattenimento del nostro Musico Testore, prima però mostreremo con la commune opinione, come li suoni siino compresi, e communicati all' udito.

Si disse già il suono essere una motione d' aria non sciolta insino all' udito, questo adunque nel suo raggirar si perviene all' udito debitamente costituito entro la sfera sonora, e con l'esser raccolto dalla conca dell' orecchio esterno, è tramandato per il meato uditorio alla membrana del Timpano, ivi fà le sue picchiate, e vibrationi, a cui l' aria impiantata risponde al picchiare dell' aria sonora esterna, dal che smossa la membrana del Timpano, si dibatte, e fà risentire il Martello, che sollevandosi attrahe a sè essa membrana maggiormente tendendola, nel qual ufficio tira a se l' Ancudine, e questa la Staffa ad essa congionta, quale sta racchiudendo la finestra ovale, che resta aperta, per cui entrando l'aria, nel Laberinto s'aggira, e trapassa alla Chiocciola, e circola in continuo moto in sino, che durano le vibrationi sonore dell'aria esterna, dal che ne viene affetto il Nervo Auditorio; e se la membrana del Timpano sarà carnosa, e dura, che non sii atta al tremare, l'huomo sarà sordo *à nativitate*, se poi sarà inzuppata da qualche humore, & alterata, l' huomo sarà sordastro.

Opera adunque il senso dell'Udito con questi suoi tanti ordegni; ivi l' anima ascolta, & ode quello, che si fà per via delle picchiate delle due arie, l' una fuori, e l'altra dentro concordi, nel batter l'una, e l' altra al rispondere: affetto il Nervo Uditorio da queste percosse, le porta per via del senso Commune sotto la giudicatura dell'Anima, la quale giudica, ò con l' approvare il consono, ò con il rigettare il dissono.

Vuole

Vuole il Mengoli nelle sue speculationi Musicali alla speculatione 4. che le percosse dell' aria esteriori di due, ò più suoni non si faccino unite, mà l'una dopo l'altra, perche se fossero tutte unite, sarebbe una percossa sola, e produrrebbe un solo effetto, e che in una multiplicità di parti, e suoni, si odi in confuso un mescolamento de suoni, con la sola distintione d' udirsi più distinta qualche parte, che sarà più gagliarda delle altre. Quello sii di ciò, nonne vò far altro atto riflesso, solo vedremo il modo con il quale l'Anima si compiaccia de suoni, & in vero è cosa assai ardua, e difficile, poi che è sciocco l'addimandare perche l'occhio vegga; e perche li piaccia il bello, non essendovi altra ragione manifesta, & ultima per noi, che il ridursi ad una ragione, di cui non se ne può dar ragione; che perciò Pitagora non altronde, che dalle orecchie si fece insegnare il suono, dall' Anima il diletto; dalle Bilancie il peso; e dal Numero la proportione de Martelli per la quale l'Anima si dilettava, ma questi numeri non gli insegnarono la ragione per la quale l'Anima si dilettasse di questo più, che di quello, ma solo, che l' Anima dilettandosi delle consonanze, & abborrendo le dissonanze, e che queste costando di certi numeri, deduceva, che questi fossero consoni, e quell' altri in consoni; Pure, se ne può secondo l'opinione d'alcuni cavarne qualche sufficiente motivo, poiche dicendo Boetio, che *amica similitudo*, la consonanza, che secondo S. Gregorio *Dicitur esse quando duæ voces in eodem tempore se compatiuntur*. E secondo Nicolò Burtio *Est gravis soni, acutique commistio variè, concors tamen, & amica*. Da ciò si deve dire, che sii cosa simbola, e facile ad unirsi, e perciò abbracciata dalla natura, e per conseguenza dilettevole; come al contrario essendo secondo il medemo Boetio la dissimilitudine *odiosa, atque contraria*. Le dissonanze, che spiacciono saranno dissimbole, e difficili ad unirsi; che ciò sii il vero si senta Euclide nell' Introduttorio Armonico ove parlando della dissonanza disse, che *est in duobus sonis mistionis fuga, qui cum misceri recusant asperitate quadam aures lædunt*. Che perciò non sono abbracciate dalla natura, & in conseguenza non sono dilettevoli all' udito, si che la simboleità, e quella facilità ad unirsi, è quello, che alletta l'udito, e ciò si hà dalle consonanze; e la dissimboleità, e difficoltà nell'unirsi, che si prova nelle dissonanze, sarà quello, che spiace, e questa opinione pare, che sii la propria, & abbracciata.

Vogliono altri, che la causa del diletto sii, che le consonanze hanno le loro percosse ordinate, che perciò con un soave solletico gentilmente movono il Timpano, che per il contrario quello delle dissonanze con il suo picchiare inordinato, non sollecitano con gratia, mà più tosto stracciano, e mordono l'udito; le consonanze nel picchiar loro vanno con ordine, come l'ottava ad ogni picchiata, che fà la parte bassa, l'alta ne risponde con due, la quinta ad ogni due, che ne fà la bassa, tre ne fà l'alta, e così l'altre &c. E questo è l'ordinato, e gratioso solletico delle consonanze; Le dissonanze poi non accordandosi nelle loro picchiate con le loro ineguali ondationi, stracciano, e mordono il Timpano, e non lo dilettano, che perciò essendo vero il detto, che *opposita juxta se posita magis elucescunt*, il dotto Contrapuntista lega la dissonanza, e la fà sentire all' udito, il quale sentendosi smosso con incommodo, brama d'esser rimesso alla sua primiera quiete; onde ne avviene poi, che sentendo l'esser rimesso con l'arrivo della consonanza, ne resta totalmente pago, e gli sembra più dolce, e soave.

Asseriscono gli Atomisti consistere la delettatione dell'Armonia, che nel Timpano si trovino atomi sonori proportionati fra loro nella grandezza, secondo i numeri delle consonanze.

Vogliono altri moderni di questa medema scuola, che dal moto, e percotimento di questi atomi, ne nasca la formatione del suono, e dalla maggiore, o minore prestezza, e

gagliardia,

gagliardia, che fanno nel ferire il Timpano, ne resulti il più, e meno grave, & acuto; debile, o forte, & il diletto della ben misurata proportione de battimenti fatti al medesimo tempo alla membrana del Timpano.

Ultimamente diremo con il Bartoli sopracitato, che insin' hora ci hà gentilmente favorito di scorta, che Iddio hà formato li sensi con essentiale, & intrinseca dispositione di godere degl'obbietti loro proportionati, e per natural conseguente affliggersi de contrarii; Operano adunque li sensi circa li loro proprii obbietti, non solo conoscendo li estremi di quel genere, ma dal mezzo di essi più, e meno misurato per gradi temperati fra loro, che producono varii misti, essendo noto, che l'occhio non solo hà una latitudine secondo il suo obbietto, ma il vario gli è molto necessario per distinguere, e dilettare, come si vede anche degli odori, e sapori; il medemo adunque avviene de suoni; i loro estremi sono il grave, e l'acuto, non assolutamente considerati, ma comparati l'uno all' altro, da quali ne nasce il consono, e dissono, e da questa unione ne proviene il dissimile accordato, che è l'origine del diletto, perche il tutto simile non apporta piacere, e non è in alcun modo consonanza, poiche dice Boetio, che *in his vocibus, quæ nulla inæqualitate discordant, nulla omnino consonantia est: etenim consonantia est, dissimilium inter se vocum in unum redacta concordia*, & al parere del Fracastorio, l'Anima da esso non apprende cosa alcuna, perche tra simili non vi è differenza, particolarmente nelle voci, e suoni, che è il medesimo, che se si sentisse una sol parte; Il tutto dissimile poi genera spiacere; si che essendo la consonanza secondo Boetio *mixtura duorum sonorum, qui Acumine, & Gravitate differentes sumuntur; in qua cantus nihil amplius videtur de graviore participare sono, quam de acutiore*. Questa mistura di Grave, & Acuto uniti assieme, formano nell'udito quello, che due colori all'occhio, e due sapori al palato, che mischiandosi non sono nè l'uno, nè l'altro; ma un terzo; così adunque confusi senza confusione i suoni, sono habili conforme il loro temperamento, e gradi, più, e meno causare il diletto; come un tal grado di Grave, e due d'Acuto generano la suavissima ottava; due di grave, e trè d'acuto formano la compositione di quinta saporita, e grata, così le terze, e seste maggiori, e minori hanno il loro particolar mescolamento, & individuale proprietà atta non solo a dilettar il senso con la loro variatione, ma anche ad appassionarlo con un innocente commotione degli affetti, poiche alcuna di queste mescolanze, è di natura malenconica, & alcuna allegra; l'una placida, e l'altra furiosa; altra spiritosa, e vivace, altra languida, e dolente; e dove esse non sono atte vi si aggiunge qualche stilla di quell'agro, & acerbo, che sono solite a produrre le dissonanze, che (come si disse) nel ritornar poi, che fà la consonanza, spicca, & appare doppiamente soave, e da questo variato intreccio, secondo il parere del Bartoli, ne risulta il diletto, & il piacere, che ne riceve l'anima. La differenza poi del piacere, che si riceve dal sentire un choro di voci unite, che cantino, e sentirne una sola, è come il vedere una danza piena, & un solo, che balli, e questo è quanto, che dal dottissimo Bartoli in questa difficile materia posso apportare al mio curioso Lettore.

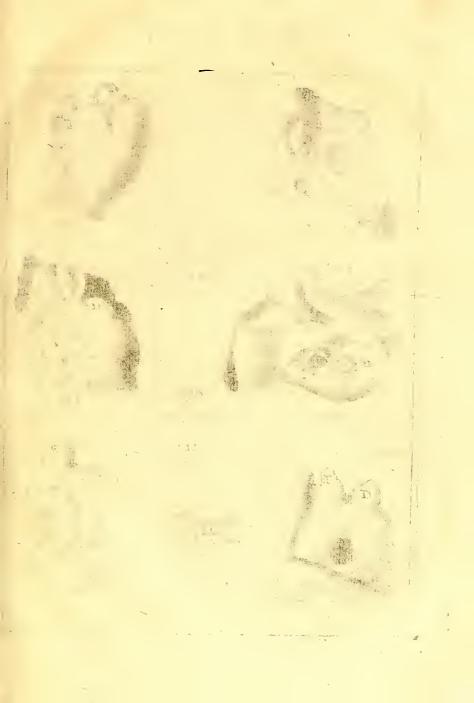
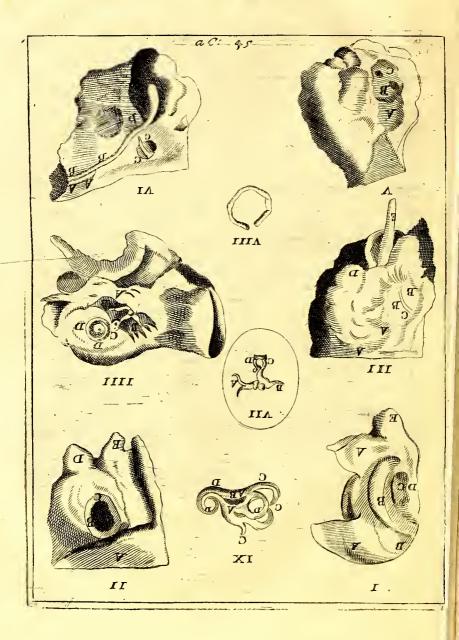
I
IX
II
VII
IIII
III
VIII
V
VI

DICHIARATIONE DELLE FIGURE.

Figura I. A. A. La cute divisa di quà, e di là.
B. B. Cartilagine, che costituisce l'orecchio.
C. Forame del meato uditorio.
D. Portione de legamenti dell'orecchio esteriore.
E. Parte dell'orecchio chiamata lobi.

Figura II. A. Parte dell' osso delle tempie.
B. Meato uditorio.
C. L'Alveare del meato uditorio.
D. Processo mamillare.
E. Processo stiliforme rotto.

Figura III. A. A. Vestigio del meato uditorio.
B B. Membrana del Timpano.
C. Il piede del martello trasparente dalla membrana,
D. Processo mamillare.
E. Processo stiliforme,

Figura IV. A. Il Martello.
B. L'Ancudine.
C. La Staffa.
D. D. La Chiocciola.

Figura V. A. Il meato uditorio.
B. C. La cavità, in cui B. il forame, o finestra ovale. C. la rotonda.

Figura VI. A. A. Portione del nervo uditorio, chiamato molle.
B B. B. Portione del nervo uditorio, chiamato duro descendente sotto il Timpano.
C. C. Nervetto descendente dal Quarto Pari, che si congiunge alla portione del nervo duro.

Figura VII. A. Il Martello con li due piedi, lungo, e breve.
B. L'Ancudine in cui si posa il martello.
C. La staffa. D. Ossicello picciolo nel ligamento della staffa.

Figura VIII. L'Anello osseo sopra cui si stende la membrana del Timpano.

Figura IX. A. Forame ovale. B. Forame rotondo.
C. C. C. Li trè circoli del Laberinto.
D. D. La Chiocciola aperta, che mostra il giro intimo scavato nell'osso petroso,

CAP. VII.

Dell' Inventione delle Figure Musicali.

E' Più che nota la propositione, e detto del Filosofo, che *Omnis nostra cognitio ortum habet à sensibus*, e questi conoscono (parlando de sensi esterni) solamente le cose materiali, e senza questi non può essere il vivente, poiche disse Boetio nel primo della Musica cap. 1. *Omnium quidem perceptio sensuum ita spontè, ac naturaliter quibusdam viventibus adest, ut sine his animal nō possit intelligi*, e nelle nostre operationi, poco dopo disse, *quod sensum percipiendis sensibilibus adhibemus*. Si esercita adunque ogni senso esterno circa al proprio obbietto adequato alla sua potenza; onde la Musica cadendo sotto il senso dell'udito, e questo essendo potenza, che si estende circa li suoni, che sono di qualità transitoria, e non sussistente, ne avviene, che le voci non si possono nè scrivere, nè dipingere; non ostante però si sforzarono li Professori Armonici di ritrovare alcuni segni, ò caratteri, per li quali si dimostrassero, e distinguessero le varietà di essi suoni, e voci, ponendoli sotto la potenza dell'occhio, che è la finestra degli altri sensi; perciò disse il Gaffurio lib.1. cap.2. della sua Pratica: *Sonorus autem mentis conceptus certis notulis declaratur*, e perciò *notulæ ipsæ vocis signa dicuntur*. La potenza visiva adunque tramandando come inservitrice à quest'arte, quello, che comprende da esse figure al senso commune, e questo all'intelletto, che comprende il significato di esse, fà che la volontà commandi all'organo della voce, che fedelmente moduli, o pure alla mano, che suoni quanto li è prescritto dalla qualità di esse figure, non solo per la gravità, & acutezza, mà anche per la brevità, e lunghezza d'essi suoni, quali segni non solo furono trovati per dirigere la modulatione delle voci, e suoni, ma pur anche per lasciare in memoria a' posteri le compositioni musicali, & eternarle per quanto comporta la nostra caducità.

Questi segni adunque sensibili chiamati Figure, ò Note musicali, furono, secondo la varietà de tempi, diversi, e varii, e gli Antichi Greci particolarmente hebbero li loro distinti caratteri, ma ad ogni voce, e suono li proprii, & asségnati, non come li nostri applicati alle righe, e spatii; e questi erano lettere non puramente Greche, mà alcune dritte, altre inverse, & altre giacenti; come pure altre intorte, & altre mutilate, al numero di quarantaotto, come riferisce Vincenzo Galilei nel suo Dialogo alle carte 91. le quali al parere del Kirchero, e di Marco Meibomio difficilmente furono restituite dall'ingiuria del tempo dalli manoscritti d'Alipio Greco, & antico Scrittore; Al parere di Boetio, e di molti altri, usarono li Greci doppio carattere; *Ut non tantum*, dice egli nel quarto della Musica cap.3. *carminum verba, quæ litteris explicarentur, sed melos quoque ipsum, quod his notulis signaretur, in memoriam posteritatemque duraret*, e poco dopo *erunt igitur priores, ac superiores notulæ dictionis, idest verborum, secundæ verò, atque inferiores percussionis*; e ciò parimente afferma Marco Meibomio nella prefatione *ad Lectorem* della sua Opera sopra li sette Auttori Greci dell'antica Musica esplicati da esso. Chi sarà curioso di vedere questi Caratteri, potrà leggere Boetio al luogo sopracitato; il Kirchero nella Musurgia lib. 7. erotema 4. pag.540. il Galilei sopracitato; Alipio dichiarato dal sopradetto Meibomio, che nel fine della sopracitata prefatione *ad Lectorem* à publica utilità forma l' Hinno de SS. Ambrogio, & Agostino, con le note de Moderni, e caratteri de Greci Antichi.

Vuole il Banchieri nella sua Cartella Musicale, che li Greci cantassero con sei letteer, che in nostra pronuncia sono G. A. B. C. D. E. quali erano modullate in mododisillabe:

ſillabe. *Quidquid ſit de hoc* ogn'uno creda quello li piace.

Aſseriſce il Gaffurio nella Pratica lib. 2. cap. 2. che li Greci haveſsero le loro figure nel ſeguente modo: *Verum*, dice egli, *varias in rythmo figuras diſpoſuere Greci hoc ordine*.

La Breve d'un tempo cosi

La Lunga minore, che chiamavano di due tempi, in queſta maniera

La Lunga di trè tempi in queſta forma

La Lunga di quattro tempi in queſto modo

La Lunga di cinque tempi con queſta figura

Arſim intendevano l'aggiungimento ad ogni figura d'un punto, come

&c.

Teſim ciaſcheduna figura ſenza punto; il che il curioſo potrà meglio oſservare in eſso Auttore; sbrigati da Greci, vediamo quello sii de Latini.

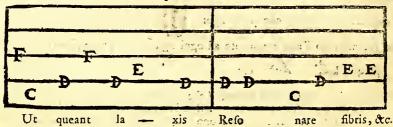
Le Figure Muſicali de Latini, non ſono ſemplicemente le Note, ma pur anche le Lettere, le Linee, le Chiavi, le Pauſe, li Punti, li Numeri, li Circoli, li Dieſis, li B. quadri, li B. molli, li Ritornelli, le Coronate, le Preſe, e le Moſtre.

In trè maniere procurarono gli Antichi Latini d'inſegnare, e deſcrivere il modo di proferire le voci nella facoltà Muſicale.

La Prima fù con le Lettere, e queſta inventione fù attribuita à S. Gregorio Papa nel 594. di noſtra ſalute; imitando in ciò li Greci, mà con diſtintione da eſſi, che per abbreviare tanta moltiplicità di caratteri, applicò le ſette Lettere A. B. C. D. E. F. G. inventate da eſso in ordine al canto ad alcune linee, da quali ſi conoſceſsero li gradi circa il Grave, e l'Acuto, le quali ſi moltiplicavano in giro come li ſette giorni della ſettimana, quali forniti, circolando ritornano da capo. Vuole Vincenzo Galilei nel ſuo Dialogo alle carte 36. che ciò ſi faceſse anche con i caratteri Greci, ove dice: *ſi ſervirono i Muſici pratici, che furono poco avanti à tempi di Guido Aretino, per ſignificare le corde delle cantilene loro degli ſteſſi caratteri, che uſavano già gli antichi Greci, e di quelli ancora de Latini, ſegnandoli ſopra ſette linee in queſta maniera, ad imitatione forſe delle ſette corde dell'antica Cetara.* Vedi l'Eſempio.

Greci.	Latini.
Η	d
Α	c
Μ	b
Π	a
Τ	G
Φ	F
Ω	E

Nicola

Nicola Vicentino al cap. 2. del primo libro della sua Pratica fà solo mentione delle lettere Latine, portando il testimonio di Guido, e dice queste formali parole (*secondo, che scrive esso Guido*) *già molti anni innanzi usavano scrivere per caratteri della Musica sette lettere dell' alfabeto latino* : e queste furono A. B. C. D. E. F. G. statuendo fra esse l'intervallo d'un tuono dall' una all'altra sua prossima, fuori che da B. a C. e da E. a F. fra quali volsero vi fosse l'intervallo di semituono. Afferma il Galilei sopracitato, che solo le lettere fossero applicate alle sole linee, come si è veduto nel superior essempio, & il Berardi nella sua Miscellanea parte 2. cap. 1. vuole, che fossero applicate sì alle linee, come alli spatii, asserendo anche, che questo modo di cantare con esse lettere si conservi oggidì nell'Ungaria, & altri luoghi della Germania, e ciò pur anche afferma il sopracitato Vicentino: vedi l' esempio.

Da cui si vede, che l'F. posta nel principio della terza linea serve per chiave, e dà il motivo di conoscere il luogo, ove si devono ponere l'altre lettere. La seconda maniera fù per via de punti, e l' inventione fù di Guido Aretino, che fiorì, come si disse, circa l'anno 1030. il quale in luogo delle lettere Gregoriane si servì de punti, conservando l'inventione delle linee, e vuole il Galilei nel suo Dialogo sopracitato, che questi punti fossero posti sopra le sole linee, non facendo capitale de spatii : vedi l' esempio.

Conobbe Guido, come afferma il citato Vicentino, che il modo delle lettere con suoi gradi, e salti si riduceva difficile per imparare il canto; onde si servì d'alcune sillabe pigliate dalla prima strofa dell' Hinno di S. Giovanni *Ut* queant laxis *Re* sonare fibris *Mi* ra gestorum *Fa* muli tuorum *Sol* ve polluti *La* bii reatum Sancte Joannes. Quali sillabe fuori de versi sono Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La. Congiunse queste sillabe alle lettere Gregoriane, che perciò ne venne quel detto *Litteræ Gregorii, & Syllabæ Guidonis*; e perche il poner le lettere, e sillabe insieme sarebbe stato di gran confusione, stabilì di scriverne solo alcune, dalle quali si venisse in cognitione delle non scritte, e furono F. G. C. che poi si chiamarono Chiavi, come si dirà a suo luogo, e così parimente per non moltiplicar tante linee, si risolse, o esso Guido, o altri di poner li punti anche ne spatii: vedi l'esempio cavato dal Vicentino.

Riferisce

Riferisce il Banchieri nella sua Cartella alle carte 89. che li punti furono di trè sorti, uno grande, che valeva due battute; l'altro mezano, e valeva una; & il terzo picciolissimo, che serviva per la figura del diesis, del quale se ne parlerà a suo luogo. Costituiti adunque li punti in luogo delle lettere Gregoriane sicome quelle erano fra loro variamente distinte, alcune per tuoni, & altre per semituoni, così Guido stabilì, che nelle sillabe, che applicò alli punti, che servivano in luogo di lettere, fossero fra loro distanti ciascuna con la sua prossima di un tuono, suorche il mi, e fa, che fra loro le costituì distanti per semituono, siche ut, re: re: mi: fa, sol: sol, la: erano distanti fra esse per tuono; & il fa, mi, per semituono tanto nell'ascendere, quanto nel descendere, e di queste sillabe ne applicò alle lettere Gregoriane, tre ad alcune, & ad altre due in questa forma. Alla lettera A. il la, mi, re, alla B. il fa, mi, alla C. il sol, fa, ut, alla D. il la, sol, re, alla E il la, mi, alla F il fa, ut, alla G il sol, re, ut, e così ritornando all' A avanti, & in dietro in circolo; quale positione di moltiplicità di sillabe poste alle lettere sù per la variatione degli Esacordi, e delle proprietà del canto, come si vedrà nel sistema di Guido, & in altri luoghi, e proprii capitoli; siche adunque dalla combinatione delle lettere Gregoriane, e dalle sillabe di Guido, si costituisce nna regola universale, & è *A la, mi, re. B fa, b mi. C sol, fa, ut. D la, sol, re. E la, mi. F fa, ut. G sol, re, ut.* che insegna à leggere tutte le parti Musicali, & a conoscere la variata positione degli Esacordi, il che si dichiarerà ne luoghi proprii. Si deve avertire, che Guido nella lettera B. inventò due segni; l' uno chiamato b molle, o tondo come questa figura b, e volle, che facesse dir fa, e ciò per render perfetta la quinta formata tra esso B, & F, che altrimenti sarebbe tritono, dissonanza asprissima; l'altro segno fù chiamato B quadro, o B duro, e fù di questa forma ♮ a differenza del B molle, o B tondo, e questi due segni in essa lettera furono da esso posti anche per mostrare, che in essa B vi sono due corde, l'una distante dall'altra per semituono, poiche il B molle b, significa, che si dichi fa; & il B quadro ♮ mi, cosa che non avviene alle altre lettere, come v. g. in G sii ò sol, ò re, ò ut, non vi è differenza nel grado della voce, mà sotto qualsivoglia delle tre sillabe, sempre la voce è la medema, e così delle altre lettere; Fù anche trovato un altro segno chiamato diesis, & è di questa forma ♯ de quali segni se ne parlerà meglio a miglior occasione.

La terza maniera, che è la presente usata hoggidì, fù insigne ritrovato del famoso Filosofo, e Matematico Giovan de Muris Francese, che nel 1353. inventò le otto Figure musicali, & à questa inventione si sottoscrissero li più chiari Musici di quei tempi, come il Tintore, Francone, Filippo di Caserta, Anselmo da Parma, Fisiso, e Prosdocimo di Bendemaldo Padovano; & abbenche l'arte del Componere havesse pigliato la denominatione di Contrapunto dalli punti con quali si componeva prima, questa mutanza di punti in note non fece perderli essa denominatione di Contrapunto, mà seguì a chiamarsi tutta via arte di Contrapunto, & anche tal' hora fù chiamato canto Figurato da esse Figure per distinguerlo forse dal canto Piano.

Musico Testore. D Le Fi-

Le Figure Musicali communemente vengono chiamate note, che perciò disse Margarita Filosofica nelle Apendici cap. denotarum Figuris pag. 1163. *Figura est species notarum cognitionem faciens per quam omnis proportio harmonicaliter exprimi habet.* Et il Gaffurio nella Pratica lib. 2. cap. 3. *Figura est representatio rectæ, atque ommissæ vocis; rectam enim vocem dicimus, quæ certa est mensura cantabilis, ommissam verò, quæ ipsa taciturnitate certa temporis mensura consideratur. Rectæ quidem vocis Figuræ sunt ipse notulæ: Ommissa vero vox pausis declaratur.* Il che esprime ancho il Lanfranco in lingua Italiana nelle Scintille parte prima carte 31. *Figura nel canto è la representatione della voce retta, e tacita. Mà la voce retta è quella, che si pronuncia mediante le Figure chiamate note, sotto una certa misura di tempo, la qual voce è di l'uno, e l'altro canto. La voce tacita, & omissa è quella, che si considera tacendo sotto la medesima misura di tempo, e si rapresenta con virgole chiamate pause.* Ciò corobora Aristotile primo posteriorum con dire. *Omnis enim mensurabilis descriptio, vel notulis, vel pausis, quæ ommissas, & mensurabiles voces monstrant.* Et il Bontempi nella sua Historia pratica part. 2. *Le Figure sono caratteri, cò quali vengono notificati i suoni, e le loro misure.*

La Nota adunque, che pigliò la denominatione a *Notando*. Dice il nostro Padre Angelo da Picitone nel suo Fior Angelico lib. 2. cap. 1. *Non esser altro, che un certo segno, ò charattere, ò vero Figura, che conduce le Cantilene alla pronunciatione, cioè al canto.* O pure. *La nota è una certa representatione della voce Musicale, imperciochè nell' harmonica disciplina le Note sono dette Figure, le quali per arsim, & tesim, cioè per alzare, & abbassare le voci, fanno le parti della prolatione.*

Vogliono alcuni, che li Greci havessero solo due sorte di tempo, cioè lungo, e breve, il che ci conferma Ottomaro Luscinio nella sua Musurgia Comentario primo cap. 2. pag. 65. *Omnis olim* dice egli *Musicæ ratio duplici temporis numero continebatur, longo atque brevi; Longus Figura quadrata designabatur, quæ in corporibus quieti magis est accommodata, atque rebus loco consistentibus; Brevis autem propter motus celeritatem, sphericæ Figuræ proprius accedebat, quæ corporibus convenit, maxime mobilibus.* Le quali due note si considerano principalmente anche nel giorno d'hoggi nel canto fermo.

Afferisce il Zacconi nella sua Pratica To. 1. c. 15. che le note moderne non si debbino più chiamare caratteri, ma figure, havendo in vero forma di figure, e non di caratteri, e queste vuole, che prima fossero due, come [figure] [figure] E perche erano poche, fù pigliato espediente di aggiungervi le code; & al cap. 16. dice, che le figure moderne furono ritrovate da una forma sola. *Disponendo un quadro per dritto, e per obliquo, hora in forma semplice, & hora composta, secondo la necessità.*

La varietà delle figure, ò note fù ritrovata per imitare il parlar tardo, e veloce; lungo, e breve; e le crome, e semicrome per imitar il canto degl' Ucelli, come quelli, che secondo alcuni hanno dato (come si disse) il motivo del canto.

Afferma il Vicentino nella Pratica lib. 1. cap. 4. e ciò parimente conferma il Kirchero nella Musurgia Tomo 1. pag. 556 Che Giovan de Musis ritrovasse le figure delle Note dalla forma delle Figure del B ♮ quadro e del B molle, ò rotondo, le quali figure furono al numero di otto. Poiche la Breve (che vogliono fosse la prima ritrovata, e da questa tutte le altre) è un B ♮ quadro senza coda, come onde disse Margarita Filosofica nell' Apendici carte 1163. *Brevis verò corpus est positum super quadratum absque filo.* La Lunga è un B ♮ quadro senza la linea superiore, come Di cui Margarita nel sopracitato luogo. *Longa autem quadrata est Figura quemadmodum maxima caudata, sed longitudine, & latitudine æqualis.*

lis. La Massima è un B quadro come la Lunga, mà di corpo differente in grandezza come di cui Margarita &c. *Maxima, quæ quadrangularis exat Figura, filum quoque habens ductum, vel sursum, vel deorsum in dextera ejus parte, cujus longitudo triplicat latitudinem.* La Semibreve è un b molle, ò tondo senza coda, come Marg. la descrive: *est nota ad modum ovi formata nullam habens caudam.* La Minima è un b molle, ò rotondo, che per differentiarlo da esso hà la coda posta nel mezzo del corpo, come di cui Marg. &c. *Minima ejusmodi est figuræ in corpore* (parla ad imitatione della Semibreve) *sed filum adjectum habet*. Dal medesimo b molle, ò rotondo, ne formò tre altre, come la Minima, differenti però nel colore, e nella coda, abbenche siino simili nel corpo ovale. La prima fù la Semiminima con la coda semplicemente, & il corpo nero, come della quale disse Marg. *Semiminima ejusdem proportionis cum Minima est, sed colorata.* La seconda chiamò Croma, e fù come la Semiminima, ma con un rampino, la quale fù anche detta fusa, & è come *Fusa* dice Marg. *corpus est in toto formatũ minima coloratũ, aut unum quoq; habens uncũ.* La terza fù la Semicroma, ò Semifusa, e fù di questa forma e di questa disse Margarita: *Semifusa ejusdem speciei cum Minima est colorata, duos quoque habens uncos.*

Dopo l'inventione di queste otto figure fatta con tanto giudicio, cui fù aggiunta la Biscroma, e la formarono con tre code; come pure furono inventate la Croma, e Semicroma bianca; E questo basti circa la formatione de Caratteri, Lettere, Punti, e Figure musicali; solo mostraremo la loro divisione, valore, e moto. Si dividono adunque in maggiori, e minori.

Maggiori				Minori			
Batt. 8.	4.	2.	1.	alla batt. 2.	4.	8.	16.
Massima.	Lunga.	Breve.	Semibreve.	Minima.	Semimin.	Croma.	Semicroma.

Il qual valore si varia, e muta alla variatione del Tempo, ò Battuta, come si vedià nel capitolo di essa; solo basti al presente sapere, che la Battuta è una positione, & elevatione di mano.

Il moto di queste figure, nella Massima è tardissimo; tardo nella Lunga; naturale nella Breve; mediocre nella Semibreve; più che mediocre nella Minima; presto nella Semiminima, veloce nella Croma; e velocissimo nella Semicroma; Dalle Lineè ne haveremo li gradi della voce circa l'acuto, ò grave, come sopra esse, e ne loro spatii saranno poste le dimostrate Figure, dalle quali se ne haverà la lunghezza, ò brevità de suoni, e la pronunciatione delle voci per il ritmo.

Havendosi mostrati li segni delle Figure, ò note musicali, che segni positivi vengono dette da Musici, si doverebbe parlare delli segni privativi, che Pause si chiamano, ma essendo il Punto considerato nella musica come un segno, che appartiene alle figure, ò note, sarà bene prima discorrere di questo, e poi di esse Pause.

Il Punto viene considerato nella Matematica come indivisibile, di cui disse Euclide *cujus pars nulla est.* E pure è di tanta consideratione, che non solo *est magnitudinis principium.* Come disse Margarita Filosofica lib.*6.* tract.1. pag.*392.* ma anche *cum in longum fluere intelligitur lineam causat.* E secondo li Filosofi costituisce il continuo differente dal contiguo; questo Punto nella Musica considerato come punto figura picciolissima viene descritto dal Gaffurio nel lib.2. della Teor. cap.12 *Punctus dicimus minimum quod*

dam signum, quod notulis accidentaliter præponitur, vel postponitur, vel interponitur. Et è in essa Musica di gran consideratione, e fà una gran figura, poiche posto accidentalmente vicino alle note, fà tre effetti, le perfettiona, le divide, e le aumenta, onde tiene tre denominationi, cioè Punto di Perfettione, Punto di Divisione, e Punto di Additione, ò Aumentatione, che perciò disse Margarita Filosofica nelle Appendici pag. 1170. *Punctus est quoddam titellum, quod inter duas notas positum, aut prioris medietatem addit, aut dividit tempus, aut perficit notam.* Il Punto di Perfettione secondo essa Margarita ibidem pag. 1174. *Est, qui facit additionem notæ præcedentis, & divisionem sequentis.* Il Punto di Divisione *Est duorum temporum ab invicem separatio.* E questi due punti furono molto adoperati da nostri antecessori, & al presente sono poco usati da moderni, che perciò non ne faccio più lungo discorso, & il curioso li potrà vedere appresso qual si sia scrittore, havendone ogn' uno parlato a sufficienza; solo consideraremo quello di Aumentatione, come usitato, e necessario alle compositioni, per esser di gran giovamẽto al Compositore per la lũghezza, e brevità d'alcune sillabe poste nelle ditioni; come pure essendo di gran vaghezza nelle triple, & alle note minori aggiunge gratia, & accento, di cui disse Margarita nel luogo sopracitato. *Est stimulatio notæ ad latus. Hic idem punctus canitur, & semper valet medietatem notæ suæ præcedentis circa quam ponitur.* Questo punto adunque è di tanto valore, e potenza, che posto vicino à qual si sia delle otto figure gli accresce la metà più il valore del suo solito; onde tanto vale quanto vale la metà di qual si sia Figura, e questo basti circa il Punto Musico.

Le Linee, & i spatii Musicali sopra i quali si pongono li caratteri, e figure della Musica, sono così noti, che non hanno bisogno di altro discorso; solo vi è questo, che nel canto Figurato si adoprano cinque Linee, e nel Canto Fermo solo quattro; veniamo alle Pause.

La Pausa chiamata da Greci *quiete*, secondo il Gaffurio nella Pratica lib. 2. cap. 6. *Est figura artificiosa à cantu desistentiam monstrans, quæ cantoribus innuit à cantu se continere.* E secondo Ottomaro Luscinio nella Musurgia comentario 1. cap. 3. *Pausa dicitur vocis intermissio.* Meglio Margarita Filosofica nelle Appendici de Pausis c. 6. pag. 1175. *Pausa est silentium vocis, vel aspirationis mensuram per tantum intervallum, aut spatium temporis, quantum figura pro qua ponitur contineri potest.* Per tre cagioni dice Margarita nel sopracitato luogo, fù ritrovata la Pausa; La prima (che è di commun sentimento d'ogni Musico Scrittore) *propter refectionem anhelitus, quia sicuti in cantando figuras notarum ponimus, ita tacendo pausas locamus*, essendo necessaria in tutte le cose la pausa di riposo, poiche disse Virgilio.

Quod caret alterna requie, durabile non est,
Hæc reparat vires fessaque membra levat.

La seconda per facilitare al compositore il modo di collocare le figure cantabili perche non sempre possono servire alla melodia, e sono più che necessarie per far spiccare le parti nelli suggetti, e nelle fughe; si senta essa Margarita *Secundo propter notam difficulter locandam, quia non omnes notæ sono, & melodiæ deserviunt.* La terza per variare le compositioni, che quanto più saranno variate, tanto più saranno dilettevoli. *Tertio propter cantus variationem, quia nunc cantare, nunc pausare, variare est, & quantò variabilius, tantò delectabilius audientibus apparet; gaudet enim varietate natura.* Rapporta il Rossi nel suo Organo de cantori al cap. 13. *Che queste pause sono alcuni segni fatti dal Musico con alcune linee tirate diversamente secondo il suo valore, le quali cadono perpendicolarmente sopra una, ò due, ò più linee delle cinque pararelle.* Et afferma, che tante se ne trovano, quante sono le figure cantabili, fuor che della prima, e della semicroma, quel-

la per

la per il lungo tempo, che aspetta, e questa per il poco; li nostri moderni però hanno ritrovato la pausa anche per la semicroma, come dall'esempio.

Batt. 4. 2. 1. mezza. un sospiro. mezzo sosp. un quarto.

Di Lunga. di Breve. di Semibreve. di Minima. di Semimin. di Croma. di Semicroma.

Nella Musica universalmente vengono chiamate Chiavi tutte le 20. lettere della mano di Guido, delle quali ne discorreremo nel proprio capitolo; al presente noi solo siamo per dimostrare quelle Chiavi, che furono inventate (come si disse) per dar segno come esse lettere siino poste tacitamente, e non espresse nelle linee, e spatii per ovviare la confusione, che nascerebbe dal poner insieme, e note, e lettere, come pure per dimostrare con esse Chiavi la formatione degli esacordi, formati dalle sillabe, ut, re, mi, fa, sol, la. Usorono anche gli Antichi, in luogo di Chiavi segnare una delle linee di colore rosso, violaceo, e verde, con il quale denotavano le chiavi di F fa ut, C sol fa ut &c. come si può vedere nella Pratica del Gaffurio lib. 1. cap. 3. Furono adunque stabilite per Chiavi tre delle sette lettere Gregoriane, cioè C. F. G. le quali furono mutate nel processo del tempo, rimanendo solo intatta quella del G.

Queste tre lettere furono chiamate chiavi dice Marg. Filo. *Quia occulta, & incognita monacordi nobis reserant, & manifestant*, poiche, come principali sono *tanquam duces in cantu*, e regolano, e dimostrano la proprietà di esso, come si dirà nel proprio capitolo; queste furono descritte da Guido con dire *Est igitur clavis aggregatum ex littera, & voce* da Giorgio Rhau nel Enchiridion *Est autem clavis nil aliud, quod vocis formandæ index, lineæ adhærens, linearum intervallo*; dal Picitone nel Fior Angelico lib. 1. cap. 27. *Clavis est ostensio notæ mediante signo*; e da Andrea Ornithoparco: *Clavis est reseratio, eo quod similitudine clavis realis cantum aperiat*; Le figure delle quali sono formate, e poste sopra le linee, come quì sotto; delle loro proprietà ne discorreremo nel capitolo delle proprietà del Canto.

Chiave di F fa, ut. di C sol, fa, ut. di G sol, re, ut.

Le figure accidentali del b molle, o rotondo, del b♮, o duro, è del ✕ furono ritrovate per alterar la voce accidentalmente dal tuono al semituono, & è converso, sì ne grave, come nell'acuto. Il b molle adunque da Greci chiamato *Menon*, che vuol dire cosa accidentale, formato ne fù rotondo per dimostrare la facilità, che hà la voce nel proferirlo, e per esser più molle del canto naturale, che non hà bisogno di segni accidentali, sussistendo da se stesso; che perciò disse Margarita Filo. lib. 5. tract. 2. cap. 4. parlando del canto molle: *ob id nonnunquam per* b *rotundum quod de facile mobile, & molle est, derigatur*; & al contrario il ♮ duro formato ne fù con figura quadrata per far conoscere, che nel canto il suo modo è più duro del naturale, e resiste in un certo modo alla voce nel cantarlo, di cui disse Marg. soprac. *ob hoc per* ♮ *quadratum, quod angulis suis motui resistit, atque durè movetur, denotatur*; ad imitatione forse delle due figure del tempo, nel lungo, e tardo dichiarato dalla figura quadrata esprimēte la stabilità (come

Musico Testore. D 3 si disse

si disse poco fa con l'auttorità di Ottomaro Luscinio) e nel breve, e veloce dalla figura rotonda, che dimostra la facilità nel moto.

Il diesis è di due sorti, l'uno maggiore, e l'altro minore: il maggiore di cui parliamo, che cromatico si chiama, *è un spatio*, dice Pietro Aron nel Lucidario lib. 2. opposit. 4. *che inchiude quattro comma, che perciò è dimostrato con quattro virgolette incrocicchiate* ✠ a differenza del minore, che enarmonico vien detto, il quale hà la sua sede tra il B, e C, e tra l'E, & F, e divide il semituono accrescendo due comma, che perciò è segnato con due virgolette incrocciate, come x, del quale nel seguente capitolo meglio se ne discorrerà. La proprietà di questo è d'intendere, e rimettere la voce, che sopra ciò disse Bacchio nell' Introduttione dell'Arte Musica: *Quid est diesis? Quod natura nostra ut concinnè nimirum remittere potest, ac rursus intendere*: la qual auttorità hanno anche il b molle, e b ♮. Il proprio luogo del b molle sono le corde, ove naturalmente entra il *Mi* per tramutarlo in *Fa*, e sono B mi, E la mi, & A la mi re; il b. ♮ hà luogo nelle sopradette lettere B, E, & A, per far dire la sillaba *Mi*, levando il *Fa*; onde non si doverà poner in esse il b ♮, se prima non saranno state segnate con il b molle, siche esso b ♮ si potrà nominare in questa occorrenza segno privativo, poiche priva, e levà à quella corda il segno accidentale del b molle, e la restituisce alla sua pristina naturalezza: Alcuni per levare il detto accidente del b molle dalle corde sopradette del B, E, & A, pongono la figura del ✠, che è contra ragione, abbenche al Cantore non apporti difficoltà alcuna, poiche tanto accresce la voce mezzo tuono così l'uno, come l'altro, ma il farlo mostra poca intelligenza. Il luogo del diesis sono le corde, o lettere, ove naturalmente entra il Fa, e sono il C, & F, & anco accidentalmente il D, G, & A. Il b ♮ opera come il diesis in acuire il semituono alla corda ove è posto, come è di natura il b molle in sminuirlo, ma non hà luogo in C, & F; per levare il diesis posto accidentalmente, si adopra il b molle, che fa ritornare la corda nel pristino essere; fù inventato il diesis, dice il Zacconi nella sua prima Pratica lib. 1. cap. 50. per passare, & entrare commodamente da un genere all'altro con mezzi buoni, e sufficienti, come pure fanno tutti li altri segni accidentali per variare accidentalmente li tuoni, e semituoni, e rendere le compositioni allegre, e meste; incitate, e molli; languide, e spiritose: vedi l'essempio di ciascun segno nel proprio luogo, sì positivo, come privativo.

Questi segni servono alla trasportatione de tuoni, e modi armoniali, come si vedrà nella quarta parte, e per non moltiplicarli sopra ad ogni nota, si pongono nel principio della rigata immediatamente dopo la Chiave, avanti li segni del tempo. Circa gli effetti di questi segni: sono ciascheduno per alterar le note, ma il modo è differente, poiche dice il Zarlino nell'istitutioni par. 3. c. 25. che il b molle con la nota sua superiore forma il tuono, come fa sol, e sol fa; e con l' inferiore forma il semituono, come fa mi, mi fa; l'Artusi nell'Arte del Contrapunto parte 1. pag. 21. asserisce, che il b molle leva dalla corda grave un semituono, e lo dà all'acuta, e sempre discende; il ✠ lo leva all'acuta dandolo alla grave, è sempre ascende; e Pietro Aron nel Lucidario lib. 2. opinione 3. dice, che *la figura diesis sempre nel discendere toglie, e nell'ascendere accresce, al qual effetto, & operatione*

tione il b *molle è contrario, perche nell'alzare menoma, & aumenta nell'abbassare*; e questo basti delli segni del b molle, b quadro, e diesis.

Vi sono alcune altre Zifre nel canto figurato, che sono Presa, Ritornello, Coronata, e Mostra; La Presa è un .S. che si pone ne' Canoni per dimostrare al Cantore quando debba principiare a cantare dopo la guida. Il Ritornello sono due pause di Longa poste l'una vicino all'altra con quattro punti in questa forma e significa, che si ritorni a cantare quella portione di compositione, che è insino ad esso Ritornello. La Coronata è un segno, come il quale si pone sopra le figure, e significa, che ivi deve fermarsi alquanto; La Mostra è un segno, che si pone nell'ultimo della rigata per dimostrare, & indicare la prima nota della rigata ventura. Vi sono anche li segni del Tempo, che si formano con circoli, e semicircoli, e con numeri l'uno sopra l'altro, ma di questi se ne parlerà nel capitolo della Battuta, e questo basti delle figure musicali.

C A P. VIII.

Del Tuono, e Semituono.

IL Tuono, come cosa equivoca, può significare quattro cose al parere del Tigrini lib.1. cap.1. del suo Compendio della Musica fondato nell'auttorità d'Euclide nell'Introdutione Musica carte 19. della tradutione del Meibomio, ove dice: *Tonus quatuor modis dicitur, nam, & pro sono usurpatur, & pro intervallo, & pro vocis loco, & pro intentione*; & anco sopra l'asserto del P. Pietro Canutio Potentino rapportato dal P. Picitone nel suo Fior Angelico lib.1. cap.33. ove si hà, che il Tuono nella Musica significa *conjunctiones, concordantiam, intonationem, & tropum*. Al presente siamo per discorrere di quel Tuono, che è un legitimo spatio di voce a voce, di cui disse Guido, che *Est legitimum spatium inter duas voces perfectas*, & è detto *Tonus à tonando, sicut sonus à sonando*.

Questo Tuono dice l'Artusi nell'Arte del Contrapunto part. 2. cap.2. & anco lo conferma nella prima parte ristampata l' anno 1598. è un intervallo, che per la sua formatione, e divisione non trova intervallo alcuno *che più habbia travagliata la mente de Filosofi, e Musici antichi, e moderni di questo*; & il Kirchero nel lib.3. della Musurg. cap.12. asserisce, che *magna inter Auctores nullo non tempore de divisione Toni fuit controversia, neque quisquam adhuc inventus est, qui litem deciderit*; il che si vedrà nel progresso di questo capitolo, & in vero molte, e varie furono le opinioni sopra esso circa la sua formatione, e divisione, onde noi per andare ordinatamente, apportaremo la sua definitione, formatione, e divisione, secondo la Teorica, e Pratica à sodisfatione del nostro Musico Testore.

Questo Tuono adunque secondo Marchetto Padoano nel Lucidario, & anco secondo altri Auttori, vien chiamato in diversi modi, poiche dice egli *Epogdous dicitur ab epi, quod est supra, & igdoas octo arismetica ratione, eo quod novenarius numerus est super octonarium, in quibus numeris tonus extat*. Si dice *Diastema Græcè, Latinè interpretatur spatium, vel intervallum*. Si dice *Emelis quasi aptus melo*, secondo il sentimento di Boetio; si dice Grammaticalmente *colon græcè, latine membrum, est namque membrum symphoniarum*. Si dice *sesquioctavus, à sesqui græcè, latinè totum, & octava pars; & hi numeri sunt, novem comparati ad octo; habet enim novenarius totum octonarium, & ejus octavam partem*. E conclude in fine. *Igitur sic dicamus, Tonus in arismetica epogdous dicitur, colon in grammatica, sesquioctavus in numeris, diastema, & emelis in musica*.

Questo Tuono diastematico, che vuol dire intervallo, & emele, come atto alla

melodia, viene considerato dal Zacconi nella Pratica parte 2. lib. 1. cap. 31. *Come principio delle consonanze, e dissonanze, dal quale ne nascono le proprie, e naturali armonie*. Fondato forse sopra l' auttorità d' Aristosseno, che nel 1. libro degli Elementi alle carte 21. Disse *Est vero tonus primarum consonantiarum per magnitudinem differentia*. Come pure di Macrobio, che esplicando cosa sii Tuono disse *Epogdous est numerus ex quo symphonia generatur, quam Græci Tonum dicunt*. Et in oltre dal Stapulense che afferma, che *Est consonantiarum principium, vel est consonantia epogdoo numero causata*.

Considerato il Tuono come membro delle consonanze, e causativo delle melodie, viene da molti dotti Scrittori definito, e descritto, si in ordine Teorico, come Pratico.

In ordine Teorico disse Aristosseno lib.2. pag.45. *Porrò Tonus est quo diapente majus est ipso diatessaron*. Bacchio nell' Introdutione dell'Arte Musica pag.2. per interrogatione disse. *Quid est Tonus? Quo diapente consonantia major est consonantia diatessaron*. Aristide Quintiliano lib.1. de Musica pag.15. *Tonus verò intervallum quod per magnitudinem aliquam primùm vocem distendit*. Ubaldo *Tonus est legitimum spatium à sono in sonum*. Franchino nella pratica lib.1. cap.2. *Tonus est legitimum sesquioctavæ dimensionis spatium duobus sonis circumscriptum*. Et in fine Andrea Ornitparco de Arte Canendi lib.1. *Tonus est consonantiarum principium, vel consonantia epogdoo numero causata*.

In ordine Pratico parimente viene definito da diversi, e sono. Martiano de Nuptiis, Philos. pag.188. *Tonus est spatii magnitudo, qui ideo tonus dictus est, quia per hoc spatium ante omnes prima vox, quæ fuerit, extenditur, hoc est de nota qualibet in notam*. Giovanni Spangerbech nelle questioni Musicali. *Tonus est saltus vocis à voce per secundam perfectam potenter sonans, fitque inter omnes voces, præter mi, & fa*. Andrea Ornit. *Tonus est vocis à voce per secundam perfectam distantia potenter sonans dictus à tonando. Tonare enim scribit Joa. Pont. xxii. cap.8. est potenter sonare*. Posta adunque la definitione del Tuono, passiamo alla sua formatione.

Viene adunque considerato il Tuono per una distanza di due voci per grado formata per via di suono naturale, ò artificiale mediante le sillabe ut, re: re, mi: &c. fuorche da mi & fa: & è quasi commune opinione, che in queste sillabe ne naschino due positioni di tuono, l'una maggiore, e l'altra minore. Il Zarlino nelle Istitutioni parte terza cap.18. pone il Tuono maggiore nella proportione sesquiottava, & il minore nella sesquinona (fra quali corde, e sillabe siino questi Tuoni maggiori, e minori si dirà in fine di questo capitolo) à cui aderisce il Kirchero nel 3.lib. della Musurgia cap.6. ponendo anche da dove naschino con dire *Tonus, qui & secunda maxima, & sesquioctava nominatur, ex excessu consonantiarum diapente, & diatessaron natum intervallum est*. E del Tuono minore così scrive. *Tonus minor, qui & secunda, & sesquinona dicitur, in hac siquidem proportione constituitur, & considerari potest, ut pars minor di toni in tonum majorem, & minorem destributi, ut in his numeris patet. 8.9.10. vel est excessus hexacordi majoris ad diapente*, e poco dopo. *Considerari quoque potest tonus minor, ut excessus diatessaron ad semiditonum*. Il Zacconi nella 2. parte della Pratica lib.1. cap.32. costituisce il Tuono maggiore di nove comma, & il minore di otto; & il Galilei nel suo Dialogo della Musica antica, e moderna vuole, che il Tuono maggiore superi il minore d'un comma affirmando alle carte 8. il maggiore essere formato dalla proportione sesquiottava, & il minore dalla sesquinona, aderendo all'opinione del Zarlino. Il Bontempi nella sua Historia Musica forma il Tuono, maggiore d'otto comma, e minore di nove, fondato sopra l' auttorità di Boetio, che nel lib.3. della Musica cap.14. disse. *Ex hoc igitur comprobatur tonum, majorem quidem esse quàm sunt octo commata, minorem verò quàm novem*. E ciò anche dimostra il Kirchero nel lib.3. della Musurgia cap.6. con queste parole. *Indeque factum*

ctum est, ut tonus superet octo commata, novem non impleat. Onde da quanto si è detto si vede la variatione de pareri sopra la formatione di questo Tuono.

Il Zarlino nella 3. parte delle Institutioni cap. 17. osserva l'utilità, che apporta questo Tuono maggiore, e minore, poiche il maggiore serve a passare dalla diatessaron alla diapente; & il minore dal semiditono alla diatessaron, e dalla diapente all' esacordo maggiore. Si divide il Tuono principalmente con la commune opinione in semituono maggiore, e minore, mà avanti, che si parli di questa, sarà bene parlare delle divisioni d'esso Tuono secondo la diversità de pareri degl' Auttori.

Il Zacconi nella pratica parte 2. lib. 1. cap. 37. l'Artusi nelle sue Considerationi Musicali consideratione 4. & il Bontempi nell' Historia Musicale, vogliono, che Aristoseno dividesse il Tuono in parti uguali, e particolarmente l' Artusi con la guida dell' esplicatione fatta dal Gogavino sopra esso Aristosseno asserisce, che questo Auttore dividesse il tuono quando in due parti uguali, altra volta in tre, e quando in quattro, portando le parole della tradutione di esso Gogavino, che disse *in semissem, trientem, & quadrantem*. Noi però con la tradutione del Meibomio apportaremo il testo di Aristosseno più chiaro, nel primo adunque degl'Elementi pag. 21. si hà. *Porrò tribus ille divisionibus dividatur, nimirum cantatur ipsius, & dimidium, tertia pars, & quarta. Pars vero minima vocatur diesis enarmonia minima: sequens diesis cromatica minima, maxima hemitonium.* Et alle carte 26. tralasciando per brevità altri luoghi sopra questo proposito, disse più chiaramente, che in altro luogo. *At toni pars quarta ex tribus costat duodecimis*. Dal che si comprende, che secondo la mente di Aristosseno il Tuono si divide in dodeci particelle; & il Bontempi nella sua Historia musica parte 1. della pratica carte 189. asserisce, che quando Aristosseno divise il tuono in parti uguali, operò più da Musico, che da Matematico.

La divisione del Tuono secondo Marchetto Padovano nel Lucidario cap. de Tono viene formata in cinque parti. *Sciendum*, dice egli, *quod Tonus habet quinque partes, & non plures, neque pauciores*. E lo prova per via del novenario numero, e costituisce per semituoni tutte quelle parti, che non lo perfettionano, dicendo, *Quatuor partes ipsius non comprehendunt tonum totum, & ideo vocantur semitonia omnia illa, quæ non comprehendunt quinque partes, & dicuntur à semi, quod est imperfectum, seù pars, unde semitonium quasi pars toni*. Ciascheduna delle quali cinque parti le chiama diesi. *Quarum quælibet quinta pars vocatur diesis, quasi decisio, seù divisio summa. Hæc est major divisio, quæ possit in tono cantabili reperiri. Duæ autem simul junctæ ex istis quinque componunt semitonium enarmonicum, quod minimum est, & à Platone vocatum est lima continens duos dieses. Tres verò ex istis diesibus faciunt semitonium diatonicum, quod majus est, quod quidem vocatur apotome major, idest pars major toni in tres divisi. Quatuor autem dieses cromaticum semitonium costituunt*. Da che si può considerare dal curioso, quanto sii questa opinione stravagante, e bizzarra.

Gaudentio nell' Introdutione Armonica alle carte 16. pone il Tuono nella proportione, che tiene l'otto al nove con dire. *Quare rationem habebit tonus, quam octo habet ad novem*. Dividendolo poi in due semituoni, come può vedere il curioso appresso ad esso, e dice, che il semituono non si dice propriamente semituono, mà limma. *Cæterum quod hemitonium appellatur, non est accuratè hemitonium, sed dicitur communiter hemitonium, propriè autem limma*. E dopo haver fatte alcune dimostrationi numeriche, conclude con dire. *Quare minus est id quod hemitonium dicitur, quàm, ut verè sit hemitonium, atque ea de causa limma est adpellatum, habetque rationem quam CCXLIII. ad CCLV. Id autem, quod limmati deest ad complendum tonum, vocatur Apotome; communiter quoque &*

ipsum

ipsum hemitonium; ita ut hemitoniorum alterum sit majus, alterum minus. Quorum minori utitur genus Diatonicum; Cromaticum vero utrisque.

Boetio maestro de moderni nel libr.3. della musica cap.5. asserisce, che Filolao divida il Tuono in parti inequali, à differenza d'Aristosseno, che in parti eguali lo divise. *Ex hoc igitur*, dice egli, *Philolaus duas efficit partes, unam, quæ dimidio sit major, eamque apotomen vocat. Reliquam, quæ dimidio sit minor, eamque rursus diesim dicit, quam posteri semitonio minus appellavere, horum vero differentia comma.* E poco dopo. *Totum vero tonum in 27. unitatibus locat.* E segue nel 6.capitolo di esso terzo libro *Ex quibus facile apparet tonum duobus semitoniis, minoribus, & commate constare.* Poiche tutto il Tuono costa dell' Apotome, e del semituono, & il semituono è differente dal Apotome per un comma, e l'Apotome, dice egli, non è altro *nisi semitonium minus, & comma.* Adunque il Tuono costa de due semituoni, e d'un comma.

Li Scrittori, che hanno scritto dopo Boetio, quasi tutti concorrono nella opinione della divisione del Tuono in semituono maggiore, e minore; onde ne apportaremo di alcuni principali le auttorità, & i pareri.

Il Gaffurio nella Pratica lib.1. cap.2. parlando della divisione di esso Tuono così scrive. *Hic duas propinquas sola sectione continet partes, quarum altera minor, altera major, Hanc apotomen, seù semitonium majus, illam minus semitonium vocant.* E nella Teorica lib. 4. cap.3. *Et si unaquæque consonantia suæ genitricis proportionis naturam, sentit Tonum sesquioctavæ habitudinis consentire necessum est, quo fit ut in duo inæqua semitonia distinguatur, cum ipsa proportio sesquioctava in duas inæquales sit divisibilis habitudinis, ipsorum namque semitoniorum unum minus, aliud majus.* E poco dopo. *Semitonium minus rectum toni dimidium non attingit. Majus vero ipsius toni dimidium excedit ea ipsa particula, qua minus semitonium ab ipso toni dimidio separatur. Pytagorici enim semitonium minus diesim appellant. A Platone autem dictum est lima; posteri vero semitonium dixerunt, ejus dimidium diesim nuncupantes. At dieseos dimidium nonnulli existimant coma. Quidam tamen putant coma ipsum dieseos dimidium excedere.* E parlando dell' Apotome disse. *Apotome autem quod divisionem sonat à cunctis semitonium majus appellatum est, & fit ex duabus diesibus, & comate, excedit enim minorem semitonium ipso comate.* Et in fine conclude. *Constat itaque tonum perfici duobus minoribus semitoniis, & uno comate. Minus namque semitonium duabus conducitur diesibus, Apotome autem, sive semitonium majus duas dieses, & coma comprehendit. Tonus quatuor dieses, atque unum coma concludit.*

Margarita Filosofica con la sua solita brevità disse nel lib.5. trat.1. cap.11. *Tonus dividitur in semitonia duo inæqualia, majus scilicet, & minus; majus quidem plus quam toni dimidium continet, minus vero non totam toni medietatem complectitur, Excessus autem majoris supra minorem coma nuncupatur.*

Il Kirchero nella Musurgia lib.3. cap.6. De divisione Toni così ne parla. *Tonus itaque in sesquioctava proportione constitutus in majus minusque semitonium dividitur.*

Il Padre Angelo da Picitone mio Conminorita di S.Francesco nel suo Fior Angelico lib.1. cap.33. 34. e 35. Divide il Tuono in semituono maggiore, e minore dando al maggiore cinque comma, & al minore quattro, formando in esso diesi, maggiori, e minori, ponendo li maggiori di quattro comma, e li minori di due; onde il maggior semituono costa di due diesis minori, e di un comma, ò pure di cinque comma, il quale da Greci fù chiamato Apotome *ab apo* idest *re*, che reiteratione importa; & *tome*, idest *divisio* quasi *in plures partes divisibilis*; il semituono minore vuole, che sii formato di due diesis minori, ò di quattro comma, che viene da Pitagora detto diesis, e da Platone lima, il qual diesi lo chiama maggiore, e lo costituisce di quattro comma, a differenza

renza del diesis minore, che è mezzo semituono, formato da due comma; & in fine conclude, che il semituono tenghi il primo luogo nella Musica, e che il maggiore superi il minore d'un comma; ne forma due sistemi, ò figure, l'una del Tuono maggiore, chiamato da esso perfetto, che lo costituisce di nove comma, l'altro del minore, che imperfetto l'appella, composto di otto comma; le figure non si apportano, perche sono poco differenti da quella, che apportaremo cavata dal Kirchero.

Il Padre Illuminato nella sua Illuminata parimente divide il Tuono in semituono maggiore, e minore, l'uno di cinque comma; l'altro di quattro.

Il Zacconi nella sua Pratica parte 2. lib.1. cap.31. Afferma che *il diesis è la metà di tuono armoniale, secondo la sua maggiore, e minor parte, e questo perche, nella divisione di detto tuono in una parte essendovi cinque comme, e nell'altra quattro, quella delle cinque si dice diesis maggiore, e quella delle quattro diesis minore*. E parlando del diaschisma in esso luogo sopracitato disse: *Diaschisma è la metà di un tuono minore*.

Tralascio per brevità molti altri, fra quali li seguenti, che si potranno vedere ne luoghi citati. Il Zarlino nelle Istitutioni parte 3. cap.19. Pietro Aron nel Toscanello lib.2.cap.1. E nel Lucidario lib.3. cap.16. Il Tigrini nel Compendio lib.1. cap.12. e 13. Il Berardi nella Miscellanea parte 2. cap.11. E concluderemo finalmente con Boetio nel 3. della Musica cap.8. Che il Tuono principalmente si divide in semituono maggiore, e minore, e che il minore, si divide in diaschismi. *Diaschisma vero dimidium dieseos, idest semitonii minoris*. O pure, che il Tuono si divide in quattro diaschismi, & un comma, si senta l'Auttore sopracitato. *Tonus quidem dividitur principaliter in semitonium minus, & apotomen; divitur etiam in duo semitonia, & comma. Quo fit ut dividatur in quatuor diaschismata, & comma*.

Vogliono molti, che il Tuono si possi dividere in parti uguali, fra quali il Gaffurio nella Teorica lib.4. cap.3. con dire: *Constat itaque lucidiùs, tonum in duo æqua dividi non posse*. Et il Kirchero nel 3. della Musurgia cap.6. pag.102. Portando la ragione, perche non si possi dividere in parti uguali, così scrive. *Notum igitur est, ut ex sequentibus fuse docebitur tonum in duo æqualia dividi non posse, eo quod nulla ratio superparticularis in quo, & tonus est, in duo æqua dividi posse*. Non ostante però nel libr.7. pag.546. disse. *Putabant veteres tonum bifariam dividi minimè posse; hodie non tonum tantum, sedes cujuslibet consonantiæ proportionem Algebraica industria irrationaliumque numerorum scientia fulti dividimus*.

Luigi Dentice nel primo delli due suoi Dialoghi della Musica, abbenche asserisca, che il Tuono non si possi partire in parti uguali, dimostra però, che secondo Filolao, si possi anche dividere in parti uguali, poiche due diaschismi formano un semituono minore, & il comma essendo formato da due schismi, il Tuono, che è formato da quattro diaschismi, e d'un comma, haverà per sua giusta metà due diaschismi, & un schisma; ciò si corrobora da Boetio nel 3. lib. cap.8. sopra citato; per chiarezza maggiore di ciò si veda quello si comma. *Comma vero*; secondo Filolao rapportato dall' Auttore, *est spatium, quo major est sesquioctava proportio duabus diesibus idest duobus semitoniis minoribus. Schisma est dimidium commatis*. Il comma da latini è detto *incisio*, perche è una particola del Tuono incisa, cioè la nona sua parte. Ciò adunque considerato dice Boetio unito con Filolao, che *integrum vero dimidium toni, quod est semitonium minus, & schisma, quod est dimidium commatis*. E poco dopo più lucidamente. *Rectè igitur dictum est integrè dimidium tonum in duo diaschismata, atque schisma posse partiri*.

Il semituono vien chiamato semituono, dice Margarita Filosofica lib.5. parte 1. cap.11. Non perche sii la metà del Tuono, mà perche è mezo Tuono imperfetto. *Non enim*

dicitur

dicitur semitonium à semi, quod est medium, quasi toni dimidium, sed à semi; idest imperfectum. Et il Galilei nel suo Dialogo della Musica alle carte 7. dice che; *Lo dissero minore perche due aggiunti insieme non riempiono il vacuo del Tuono; dove per il contrario due de maggiori lo trapassano.* Mà noi nel diffonderci in rapportare la varietà delle opinioni sopra il Tuono, ci siamo quasi scordati di portare la definitione del semituono, onde è il dovere sodisfare anche in questa parte il curioso. *Semitonium*, adunque secondo il Pizitone lib.1. cap.34. Del Fior Angelico, *Est imperfectum spatium duarum immediatarum vocum, quod secundum vocem hominis non habet ponere medium.* Asserendo, che non si pronuncii se non fra le sillabe Fa, & Mi, & Mi, & Fa, e la sua derivatione è da *semus, sema, semum.* Che tanto importa quanto *imperfectus, imperfecta, imperfectum, quasi imperfectus tonus.* E che da questo ne naschi il buono della Musica, affirmando i dotti che *in hoc est totius Musicæ vis.* Et i Pratici vogliono, che Guido lo ponesse nel mezzo degli Esacordi come in posto più degno. Nicolò Bolicio nelle Inquisitioni di Musica parlando dell' Apotome, ò Semituono maggiore così disse. *Apotome est spatium includens quinque comata, dicitur quoque semitonium majus, fitque inter mi, & fa.* Altre definitioni si tralasciano per brevità.

Il semituono minore chiamato Lima, dal Galilei nel dialogo &c. alle carte 7. vien chiamato Lemma, e dice: *quello avanzo della diatessaron dopo, che ne siano tratti due tuoni, chiamano ancora i Greci Lemma;* il che secondo questo Auttore vale il medesimo, che *residuo*, ò pure li Greci chiamano *lemma quella parte d' una cosa, che presa due volte non arriva all'intiero*, e parlando dell'Apotome, così scrive: *la qual voce importa in quella lingua spiccamento, come (per modo di esempio) tolto dal Ditono un Apotome vi rimane il Semiditono.*

Vuole Boetio nel terzo della Musica cap. 14. che il minor semituono sii minore di quattro comma, e maggiore di tre; il maggiore più di quattro, e minore di cinque. *Jure igitur dictum est minus semitonium, minus quidem quam quatuor commata, majus verò tria*, & al cap.15. *jurè igitur dicendum est apotomen minorem quidem esse quam quinque commota, majorem vero quam quatuor*: à cui s'accosta il Kirchero nel luogo sopracitato con dire *semitonium minus non prorsus 4. habere commota, sed 3. superare. Ita, & semitonium majus non prorsus 5. commota habet, sed 4. superare constat;* e poco avanti disse *semitonium majus intervallum est constans ex excessu, quo diatessaron superat ditonum*, e circa il minore: *est excessus, quo ditonus superat semiditonum.*

Gl' intervalli considerati nel tuono con li loro numeri radicali sono li seguenti cavati dal Kirchero lib.3. della Musurgia cap.7. pag.103.

Comma fra li numeri	80 e	81	Semituono minore fra li num.	25 e	24
Diaschisma fra li numeri	160 e	162	Semituono maggiore fra li n.	16 e	15
Diesis enarmonica fra li num.	128 e	125	Tuono minore fra li num.	10 e	9
Diesis lima Pitagorico fra li n.	243 e	256	Tuono maggiore fra li num.	9 e	8
Apotome Pitagorica fra li n.	2048 e	1187			

Da che si può dire con ragione, che bisto, ò matassa più intricata di questa mai sia pervenuta alle mani di qual si sia Testore. Noi però consideraremo con li Pratici li soli tuoni, e semituoni maggiori, e minori, tralasciando le altre divisioni; in quali corde, e sillabe poi siino posti questi tuoni, e semituoni maggiori, e minori, sono molti discordi li Scrittori; noi aderendo a' moderni, e tralasciando ogni altra opinione li poneremo come nelli sottoposti esempii, avertendo; che si possono anche formare accidentalmente, in vigore delli segni ✕, b molle, e ♮ quadro; la maggior parte delli Scrittori antichi con l' opinione di Boetio dissero il semituono maggiore non ritrovarsi in

niun

niun luogo della mano, se non nella positione di b fa ♮ mi, ma che accidentalmente si possi formare ovunque sia il tuono, figurandolo con li segni accidentali di b molle, e ♮; ma li moderni vogliono, che il semituono maggiore si trovi nel principio di ciaschedun Tetracordo.

ESEMPII DELLI TVONI.

ESEMPII DELLI SEMITVONI.

Questi semituoni si dicono maggiori, e minori, a causa, chè li maggiori (come scrive il nostro P. Maestro Gio: Battista Chiodino nella sua Arte Pratica lib. 1. pag. 7.) sempre sono in due corde, e luoghi, & il minore è posto nell'istesso luogo, e corda; *Major,* dice egli, *semper est in duobus chordis, & locis, & est mi fa, & fa mi, la fa, & fa la; Minor est in eodem loco, & chorda, in b fa b mi, dicitur mi, & fa*, come si vede nel soprapposto esempio.

Sistema della divisione del Tuono secondo li Teorici.

TVONO

APOTOME APOTOME

DIESIS SEM: MIN. DIESIS SEM: MIN.

DIASCHIS: DIASCHIS: DIASCHIS: DIASCHIS:

COMMA COMMA COMMA COMMA COMMA COMMA COMMA COMMA COMMA

DIASCHISMA DIASCHISMA SCHISMA SCHISMA DIASCHISMA DIASCHISMA

CAP. IX.

Che cosa sia Musico Intervallo.

DEscritti, e dichiarati li Tuoni, e Semituoni, che sono li mezzi, con i quali si distende la voce nel canto, hora è di necessità il vedere, come da questi Tuoni, e Semituoni se ne formano gl' Intervalli. Nasce l' Intervallo dalla positione de' due Suoni, ò Voci, li quali non provengono se non dalla variata formatione del Grave, e dell'Acuto; il che non si può fare, se non per via delli Tuoni, e Semituoni, come quelli, che sono li gradi non solo della modulatione delle voci, e suoni, ma pur anche l'origine, e forma d'ogni consonanza, e dissonanza.

Questo Intervallo adunque non solo viene definito dagli Auttori Greci, esplicati dal Meibomio nella sua Antica Musica, che sono Aristosseno, Euclide, Nicomaco, Gaudentio, Bacchio, & Aristide, ma pur anche dalli nostri Latini; noi però solo apportaremo quelle d'alcuni, che ne pareranno più proprie al nostro bisogno.

Euclide adunque nell'Introdutione Musica pag. 1. disse: *Intervallum verò est quod continetur duobus sonis, acumine, & gravitate differentibus*; la Gravità si forma quando la voce si rimette, & abbassa; e l'Acume quando s'intende, & inalza; che perciò ben disse il sopracitato Euclide alle carte 2. *Acumen igitur est effectus intensionis, ut contra gravitas remissionis.*. Parimenti Aristide nel primo della Musica pag. 13. disse: *Propriè verò in Musica dicitur intervallum, magnitudo vocis à duobus sonis circumscripta*: seguono li Latini, fra quali il primo

Boetio, che nel primo della Musica cap. 8. lo definisce con dire: *Intervallum est soni acuti, gravisque distantia*: & il Valla nel 2. della Musica cap. 8. disse, che *est via à gravitate in acumen, & è diverso*; Le quali definitioni sono tutte à nostro proposito, poiche intendiamo in questo capitolo principalmente parlare di quelli Intervalli, che formano la modulatione del canto, onde in questa occasione disse molto bene il Lanfranco nelle scintille parte 1. carte 20. *Intervallo è quella distanza, che è dal grave all'acuto, overo, che è dall'una nota all'altra, mossa per righe, e spatii*; & il Kirchero fra moderni nella prefatione del 3. della Musurgia pag. 81. *Intervallum est mutua quædam soni gravis, acutique spatiorum habitudo.*

Le differenze dell' Intervallo considerato come spatio posto fra due suoni differenti, e varii nel Grave, e nell'Acuto, sono, al sentimento d'Euclide, cinque, & al parere del Zarlino parte 2. delle Istitutioni cap. 15. sono dodeci, ma queste dodeci s'includono nelle cinque d'Euclide, che alle carte 8. dell'Introdutione Armonica così le numera: *Intervallorum differentiæ sunt quinque. Nam, & magnitudine inter se differunt; & genere, & ut consona à dissonis; deinde, ut composita ab incompositis, & tandem, ut rationabilia ab irrationabilibus*: per la *Grandezza* altri sono maggiori, come l'ottava, e quinta; altri minori, come la quarta, e terza rispetto dell'uno maggiore all'altro; & altri sono uguali, come due di quarta, due di terza, & altri consimili comparati assieme. Circa al *Genere* altri sono Cromatici, altri Diatonici, & altri Enarmonici, de quali se ne parlerà nel seguente capitolo; li *Consoni* sono quelli di ottava, di quinta, &c. li *Dissoni* di settima, seconda, &c. e questi si vedranno nella terza parte; li *Composti* sono li tramezzati d' altri suoni; e gl'*Incomposti* sono quelli, che non sono tramezzati da suono alcuno; li *Rationali* si mostrano con li numeri in ordine aritmetico, come la quinta per li numeri 3. e 2., e la quarta per li numeri 4. e 3., il che si considererà nella terza parte; gl' *Irrationali* sono quelli,

quelli, che in modo alcuno non si possono descrivere. Viene chiamato dal Musico Pratico l'Intervallo composto, & incomposto con il nome anche di sistematico, e diastematico; il sistematico, che è il composto, è tramezzato d'altre figure; l'incomposto, overo diastematico, non è tramezzato da niuna figura, come dagli esempii.

Può adunque considerare lo studioso dalle sopra rapportate differenze dell'Intervallo, che eccettuati li Rationali, & Inrationali, che vengono considerati dalla proportione numerica, tutti gli altri cadono sotto la formatione del Grave, e dell'Acuto, che provengono dalle Voci, e Suoni, che ne' moti loro danno la forma ad essi Intervalli, che perciò Aristosseno nel primo degli Elementi pag. 12. parlando della voce disse: *Movetur enim dum aliquod facit intervallum.* In questo moto della voce causante il Grave, e l'Acuto consiste la modulatione delle voci, e le formationi delle cantilene, & in questo senso noi al presente parliamo degl'Intervalli, li quali si formano in due sorti di moto, sì per il Grave, come per l'Acuto, l'uno per moto congionto, & è quando la voce per grado passa da un tuono, o da un semituono all'altro, e questo moto consiste in due maniere, l'una per spatio maggiore, che è il tuono, e l'altra per spatio minore, che è il semituono, onde à nostro proposito ben disse Marchetto nel Lucidario descrivendo il Tuono, e Semituono: *Tonus est majus spatium acuminis, vel gravitatis, quod fit de littera ad litteram; Semitonus est majus spatium intensionis, & remissionis, quod nihilominus fit de voce ad proximam vocem.* L'altro per moto separato, e disgiunto, & è quando la voce forma gl'Intervalli, modulando per salto, e questo si fà in quanti modi, che si possono formare dalla voce, & istrumenti musicali, come di terza, quarta, quinta, settima, ottava, &c. quali salti tutti sono formati da Tuoni, e Semituoni; quali poi siino li regolari, e legitimi considerati nella Musica, e di quanti Tuoni, e Semituoni costino, se ne parlerà in altra occorrenza.

CAP. X.

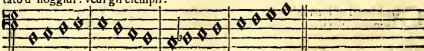
Delli Tetracordi, e' Generi della Musica.

CONsiderati gl'Intervalli come variate positioni, e moti delle Voci, e Suoni, che si formano nella modulatione delle cantilene musicali; hora si devono considerare li Tetracordi, come prime Armonie considerate nella Musica, e come quelli, che costituiscono li sistemi, e mediante le loro divisioni ne risultano li Generi della Musica, poiche dice il Zarlino nelle Istitutioni parte 2. cap. 16. *Che vogliono li Musici, che il genere sia la divisione del Tetracordo.*

Il primo Tetracordo adunque, che venne al mondo, vogliono, che fosse quello di Mercurio, il quale dice Margarita Filos. lib. 5. tract. 1. cap. 16. che fosse chiamato Tetracordo per esser formato di quattro corde. *Dictum autem est tetrachordum, a chordis quatuor, quarum prima ad quartam Diapason, mediæ inter se, & extremas Diapente, Diatessaron, & Tonum sonabant.* Da che si vede, che questo Tetracordo formato da quattro corde, non era di quattro voci insieme congiunte, ma fra di loro distanti, poiche dall'una all'altra

all'altra ne risultavano l'ottava, quinta, quarta, e tuono; onde più tosto formavano un picciolo sistema, che un Tetracordo formato da quattro voci contigue, e continuatamente unite assieme, del quale disse Martiano Capella de Nuptiis &c. pag. 181. *Tetrachordum autem est affectio quædam sonorum quatuor per ordinem compositorum, quorum extremi sibi debeant convenire*, & alle carte 188. *Tetrachordum quippe est quatuor sonorum in ordine positorum congeries, fidaque concordia*. Noi adunque consideraremo al presente il Tetracordo, come Quarta costituita da quattro voci sistematicamente poste, come quello, da cui ne vengono li Generi della Musica; come poi Tetracordo di quattro corde, che costituisce, e forma la Lira, o Tetracordo di Mercurio, se ne discorrerà nel seguente capitolo.

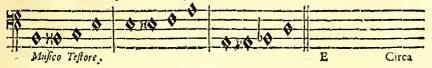
Il Genere, secondo Gaudentio nell'Istitutione Armonica pag.5. e secondo Aristide nel primo della Musica pag.18. *Est certa quædam Tetrachordi divisio*. Viene formato il Tetracordo come le altre Armonie Musicali per Tuoni, e Semituoni, ma diversi secondo li Generi, li quali, secondo la mente commune de Scrittori antichi, e moderni, sono tre; si senta per tutti Euclide nell'Introduttione Armonica pag.3. *Genera sunt tria, Diatonum, Chroma, Harmonia*; le progressioni de quali sono varie fra loro, poiche segue l'Auttore: *Ex his Diatonum modulamur ab acuto versus grave, per tonum, & tonum, & hemitonium. Contra à gravi acutum versus per hemitonium, & tonum, & tonum. Chroma in gravem sonum deferetur per triemitonium, & hemitonium, & hemitonium; in acumen contrario modo erigetur per hemitonium, & hemitonium, & triemitonium. Harmonia in gravem sonum descendet per ditonum, & diesim, & diesin: in acumen verò contra ascendet, per diesin, & diesin, & ditonum.* Cōferma ciò parimente Bacchio nell'Introduttione alle c.6. e 7. *Enarmonium quomodo canitur? In acumen per diesin, & diesin, & ditonum, in grave modo contrario. Quomodo canitur Chroma? In acumen per hemitonium, & hemitonium, & triemitonium: in grave contra. Diatonum quomodo modulamur? In acumen, per hemitonium, & tonum, & tonum: in grave è contra.*

Il Genere Diatonico adunque, che non conosce per Auttore altri, che l'istessa Natura, viene cantato con ogni facilità, poiche senz'arte, e fatica alcuna (per così dire) naturalmente forma l'huomo cantando li tuoni, e semituoni; questo Genere non è altro, che una dispositione naturale de Tetracordi in sesquiterza dimensione distinto in due tuoni, & un semituono, viene chiamato Diatonico *à dia, quod est duo*, dice il Picitone nel Fior Angelico lib.1. cap.26. *& tonus toni, idest à duobus tonis nominatur*, e Marg. Filos. lib.5. tract.1. cap.28. *Diatonum est id, cujus omnia Tetrachorda per tonum, & tonum, ac semitonium progreditur. Hinc, & diatonicum à duobus tonis nominatur*; e questo è l'usitato d'hoggidì: vedi gli esempii.

Il Genere Cromatico, che fù inventato da Timoteo Milesio, secondo la mente d'alcuni, ò pure assai essercitato da esso, questo ne suoi Tetracordi hà gl'Intervalli assai differenti dal Diatonico, poi che procede dal semituono minore, e dal semituono maggiore, e tre semituoni, de quali uno è maggiore, cioè Apotome, e due minori, che congionti insieme formano un semeditono; Di questo genere parlando Margarita Filos. nel luogo sopra citato disse. *Quod canendi modum à diatonico mutat: cujus scilicet tetracorda non per tonum, atque semitonium, sed per semitonium, ac semitonium, insuper, & per tria semitonia cantatur*. E per dirlo più intelligibilmente, è quello procede per due

semituoni,

ſemituoni,& un triemituono, (che vuol dire tre ſemituoni) ò ſemiditono, c he 'luno, e l' altro ſignificano, & importano una terza minore, mà incompoſta, cioè non tramezzata da ſuono alcuno, li quali intervalli uniti formano la diateſſaron, cioè quarta; ſi dice Cromatico ſecondo Margarita nel luogo ſopra citato *ideſt colorabile*, *ſicut enim color in alia, & alia ſuperficie mutatur &c. Sic & tetrachorda hujus generis à tetrachordis generis Diatonici, & Enarmonici mutatur*. Queſto Genere forma la Muſica alta, e nobile, e ſi deve cantare con arte per eſſere difficile per la modulatione delli due ſemituoni contigui; queſto fù taſſato di molle, & effeminato, che perciò dalli rigoroſi Lacedemoni fù sbandito Timoteo, che lo eſercitava, anzi dice Celio Rodigino, che *Cromaticum Genus ob mollitiem inſitam infamiæ nota non caruit*. Vogliono, che queſto a' giorni noſtri s' uſi aſſai meſcolato con il diatonico; vedi le ſue efformationi nella ſottopoſta figura.

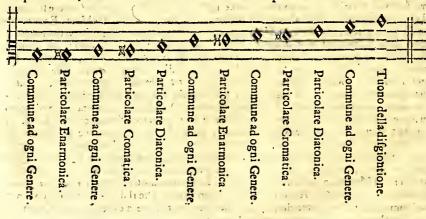
Il Genere Enarmonico ritrovato da Olimpo dopo il Diatonico, e Cromatico, è frà gl' altri difficiliſſimo, onde veniva cantato con più induſtria degl' altri per la breve ſalita, e diſceſa, che fà la voce, perloche eſſendo difficili alla proferta, ſtriſcia nel formare li due ſuoi dieſis, i quali ſono anco difficili all' udito, poiche dice Ariſtoſſeno nel primo degl'Elementi pag.14. Che *Neque enim vox dieſi minima minus adhuc intervallum diſtinctè proferre poteſt, nec auditus dijudicare*. Onde non ſi può coſtituire ſopra queſto fermezza di Contrapunto, poiche dice il Bontempi nell' Hiſtoria Muſica, che non ſi può poner nota contra nota ſopra un fondamento d' un ſuono, quale non ſi poſſa diſtintamente proferire, e giudicare dal udito, e che non è dalla natura permeſſo, anzi come ſi diſſe è difficile, & imponibile anche agl' Uccelli iſteſſi. Queſto Genere fù detto da Franchino *optimè conjunctum*, e da Pietro Aron, *atto*, *e bello*. Si chiama Enarmonico da *Enar* greco, che importa *Uno*, e da *Monos* che parimente ſignifica il medeſimo, cioè *Unius ſemitonii duæ dimidiæ partes*. Queſto adunque ſi canta per dieſis, & dieſis, e ditono incompoſto, come ſi diſſe del Cromatico, li quali Intervalli congionti aſſieme formano la quarta; di queſto Genere diſſe Margarita Filoſofica loco ut ſupra *Quod in omnibus tetrachordis, per dieſim, & dieſim, & ditonum cantatur*. E ſoggiunge, che il dieſis è la metà del ſemituono. *Eſt autem dieſis, dimidium ſemitonii*. E ſecondo Filolao il Diaſchiſma è la metà del ſemituono minore. *Et diaſchiſma ejus dimidium*, di che ſe ne è parlato difuſamente nel cap.8. di queſta 2. Parte, ſiche il dieſis Enarmonico, parlando familiarmente è un quarto di Tuono, & il Ditono è una terza maggiore. Vien chiamato anche Enarmonico per li ſuoi brevi, & anguſti ſpatii *Enarmonicum autem dicitur*, Dice Margarita Filoſofica, *Quod pluribus ſpatiis, & anguſtioribus ſeparatur*. E queſto per la ſua dificoltà, fù tralaſciato, al riſferir di Macrobio de Somno Scipionis. *Enharmonicum Genus propter nimiam ſui dificultatem ab uſu receſſit*. Avverti Lettor humaniſſimo, che il dieſis Enarmonico ſi nota (come altrove habbiamo detto) con due linee incrociate a differenza del Cromatico, che fù notato con quattro, vedi gl' eſempii.

Muſico Teſtore. E Circa

Circa quale di queſti Generi ſi canti al preſente , odaſi Margarita Filoſofica nel ſopracitato luogo . *Ex his autem ſolo Diatonico utimur . Chromaticum verò , & Enarmonicum à cantu noſtro omnino abiicimus , eo quod chromaticum per ſemitonia procedens mollius , Enarmonicum verò per ditonum progrediens , durius , atque difficilius eſt ; & chromaticum à ſolis eruditis , Enarmonicum verò à ſolis eruditiſſimis cantari poteſt , nec facilè in uſum perduci poteſt . Diatonum verò naturalius , & auribus magis gratum reperitur , & à cunctis etiam rudibus modulatur .* Vogliono molti , che il moderno comporre ſii miſto , e ſopraciò hebbero l' anno 1551. in Roma una queſtione inſigne il Luſitano , & il Vicentino , dicendo il Luſitano , che foſſe puro Diatonico , & il Vicentino miſto, & abbenche la ſentenza foſſe contro queſto , pure l' Artuſi nell' Imperfettioni della Muſica par. 1. rag. 1. carte 38. dà ragione al Vicentino .

Fra moderni il Bontempi nella ſua Hiſtoria Muſica forma il ſiſtema participato, che a ſuo luogo dimoſtraremo: Aſſeriſce il Bononcini nel ſuo Muſico Pratico par. 1. cap. 14. che il Genere uſato da moderni ſii miſto delli primi due, cioè Diatonico , e Cromatico , e che dell' Enarmonico alle volte ſi piglia qualche particella .

Dice il Berardi nella Miſcellanea par. 3. cap. 13. che diverſi eruditi ingegni ſi ſono fatigati in rinovare li Generi Cromatico, & Enarmonico, e fra queſti furono in Roma Gio: Battiſta Doni , e Pietro dalla Valle , li quali tentarono di mettere in pratica li ſudetti Generi Cromatico , & Enarmonico , mà quell' Armonia non fù abbracciata ; alcuni diedero la colpa all' imperitia del ſecolo , & altri, che queſti Generi non foſſero proportionati all' accordatura , e tuoni degli Organi, e degl' Iſtrumenti; e l'Auttore ſoggiunge , che *la vera cagione ſi è , che il Cromatico , e l'Enarmonico non ſi poſſono coſtituire ſoli ſenza l'accompagnamento del Diatonico .*

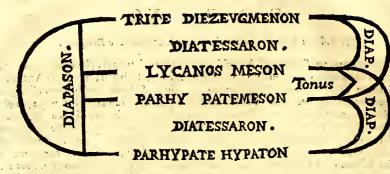
Veda per fine di queſto capitolo il curioſo Muſico Teſtore l'eſſempio di tutte le corde particolari , e communi di ciaſchedun Genere compreſe in un' ottava .

CAP.

CAP. XI.

Del Sistema Greco, & Antico; sua Inventione, e Divisione.

CONsiderarono per Sistemi gl' Antichi quelle positioni di voci, che costano di due, ò più Intervalli, e convennero concordemente in descriverli, fra quali Aristosseno nel primo degl' Elementi Armonici pag.15. disse. *Systema intelligendum est aliquid compositum ex plus uno intervallo.* Parimente Nicomaco nel Manuale lib. 1. pag.25. *Systema est duorum, aut plurium intervallorum coitio.* Et Aristide nella sua Musica lib.1. pag. 15. *Systema est, quod pluribus, aut duobus intervallis continetur.* Questi Sistemi furono considerati con le medesime differenze, che noi habbiamo portate degl' Intervalli nel cap.9. di questa nostra 2. parte, e li distinsero in maggiori, e minori, conforme la quantità de suoni, che concorrono a formarli; come maggiori si possono estendere anche in infinito, se le voci humane, e gli strumenti materiali fossero di tanta attività; come minori la sua ultima picciolezza termina nella costitutione di quelli, che costano di tre suoni, e di due Intervalli, e vengono detti minimi; onde sopra ciò bene esplica Marco Meibomio nelle sue note sopra Euclide pag.45. con dire. *Itaque tres soni E la mi, F fa ut, G sol re ut, continentes duo spatia rectè Systema dicuntur genuina significatione retenta. Hoc autem est minimum. Deinde quatuor chordarum est Systema, quod tetrachordum vocatur; quinque, quod pentachordum; octo, quod octochordum, primumque perfectum. Atque hoc modo in infinitum majora semper Systemata considerari potest. Guidonianis maximum Systema, quod scalam magnam, & perfectam vocant, est icosa chordum, seù viginti sonorum, idest bis diapason, & diapente.*

Il Sistema adunque secondo Boetio si chiama costitutione, ò pure secondo altri dispositione, & ordine de suoni, e consonanza delle consonanze secondo la mente di Tolomeo rapportata da Brenio lib.1. c.6. con dire. *Systema simpliciter secundum Ptolomæum vocatur magnitudo ex consonantiis constans*, e conclude. *Et quasi consonantia consonantiarum est Systema.* Al presente consideraremo il Sistema in questa forma, & in ordine Diatonico, come che da questo solo, e non da gl' altri Guidone habbi cavata, e formata la sua scala, ò Mano, che da noi con gl' altri in termine proprio sarà chiamata Sistema.

Habbiamo detto nel 10. capitolo di questa 2. parte, che li Tetracordi, come prime armonie uscite al mondo, costituiscono li Sistemi; Per non parere di haver detto ciò di proprio Marte apportaremo l' auttorità del Bontempi, nell' Historia Musica parte 2. della Teorica pag.96. in fine, ove dice. *Col procedimento del Tetracordo si compone il suo sistema, compreso dalla consonanza disdiapason, il quale si chiama Immutabile, Pitagorico, Diatonico, e Massimo.* Il primo Sistema considerato dagl' Antichi Musici fù come si disse quello di Mercurio chiamato Tetracordo, non perche sii stato formato da quattro suoni, mà per esser composto da quattro corde; questo adunque costava delle principali consonanze, che sono ottava, quinta, e quarta, poi che gl' Antichi non conobbero altre consonanze, che queste, e non hebbero per consonanze, le terze, e seste maggiori, e minori; onde noi lo chiamaremo picciolo Sistema, costituito da una ottava, e formato da due Tetracordi come si può vedere dalla sottoposta Figura.

Aggiunsero a questa Lira di Mercurio, ò Sistema come habbiamo detto nel capit.12. della 1. parte la quinta corda Corebo, la sesta Hiange, e la settima Terpandro, il quale ad imitatione delli sette Pianeti ne formò l'Eptacordo, del quale disse Margarita Filosofica lib.5. trat.1. cap.16. *Terpander verò septimam, ad planetarum similitudinem adjecit: & factum est heptachordum sinemmenon, idest conjunctarum. Nam in eo duo tetrachorda, per mese bis numeratum conjunguntur.*

Vuole la sopracitata Margarita nel sopradetto capitolo, che Licaone aggiongesse l' ottava corda; molti però asseriscono, che Pitagora ne fosse l'Auttore, e che costituisse la Lira di otto corde a differenza di quella di Terpandro, che era di sette, la quale durò insino à suoi tempi, e la sua formò dalli suoni de martelli, investigandone le proporni, e con molte esperienze la confirmò, e fù communemente abbracciata: vedi l'esempio cavato dall' Historia Musicale del Bontempi alle carte 86.

Chi

Chi ne vorrà meglior informatione vedrà il Bontempi nel luogo sopracitato.

Seguirono altri a moltiplicare le corde, come si disse nel cap.12. della 1. parte fino al numero di quindeci, quale costitutione, & ordine durò insino alli tempi di Guido, il quale Sistema fù diviso, ò composto di quattro Tetracordi, li nomi de quali sono, del Primo *Hypaton, quasi gravium chordarum*. Del 2. *Mese*, cioè *mediarum*. Del 3. *Diezeugmenon*, idest *disiunctarum*. Del 4. *Hyperboleon*, idest *excellentium*, overo *acutissimarum*. A questi quattro Tetracordi ne fù aggiunto il quinto, che fù detto congiunto, e fù posto tra li quattro Tetracordi nel modo che si vedrà dalla figura, e perche fù collocato nella corda Mese fù chiamato *Sinemmenon*, idest *Conjunctum*. La sua prima corda si chiama *Mese*; la 2. *Tritesinemmenon*, & è più alta della Mese un semituono; la 3. *Paranete sinemmenon*, & è distante per un tuono dalla seconda; la 4. *Netesinemmenon*. idest *acutissima conjunctarum*.

Questo Tetracordo fù aggiunto per diversi rispetti; uno de quali fù, per schivare la durezza del Tritono, come si potrà vedere, e considerare dal Sistema Massimo, le di cui corde sono le seguenti con l'esplicatione delli nomi loro.

La Prima corda del Sistema Massimo appresso li Greci in ordine Diatonico fù chiamata Proslambanomenos, idest assumpta, overo acquisita, poiche fù aggiunta dopo la positione delli Tetracordi, come si può vedere dalla figura.

La 2. Hypate Hypaton, idest principalis principalium.

La 3. Parhypate Hypaton, idest juxta principalem principalium.

La 4. Lycanos hypaton, idest principalium digitalis, sive discretiva, quia separat principales a mediis; dicitur digitalis a *Lyconos*. Idest digitus.

La 5. Hypatemeson, idest principalis mediarum.

La 6. Parhypatemeson, idest subprincipalis mediarum, vel juxta principalem mediarum.

La 7. Lycanosmeson, idest discretiva mediarum.

La 8. Mese, idest media.

La 9. Paramese, idest juxta mediam.

La 10. Trite diezeugmenon, idest disiuncta.

La 11. Paranete diezeugmenon, idest juxta ultimam disiunctarum.

La 12. Nete diezeugmenon, quasi acutissima tetrachordi disiunctarum.

La 13. Trite hyperboleon, idest tertia excellentium.

La 14. Paranetehyperboleon, idest juxta ultimam excellentium.

La 15. Nete hyperboleon, idest acutissima Tetrachordi.

Le differenze tra esse sono di tuono, e semituono, come si può vedere dalla seguente Figura, la quale si chiama Sistema Greco diviso in tuoni, e semituoni, in cui si possono vedere li Tetracordi posti ne proprii luoghi, e corde di esso Sistema Massimo.

Sistema Greco Diatonico, Diviso in Tuoni, e Semituoni.

Tetracordo	Numero	Nome	Lettera	Intervallo	Sinemmenon	Lettera	Tetracordo
Tetracordo Hyperboleon	2304	Nete Hyperboleon	aa				
				Tuono			
	2592	Paranete Hyperboleon	g				
				Tuono			
	2916	Tritehyperboleon	f				
				Hemi.			
Tet. diezeugmenon	3072	Nete diezeugmenon	e				
				Tuono			
	3456	Paranete diezeugmenō	d	3456	Nete sinemmenon	d	Tet. Sinemmenon
				Tuono	Tuo-		
	3888	Trite diezeugmenon	c	3888	Paranete sinemmenon	c	
				Hemi.	Tuo-		
	4096	Paramese	♮	4374	Trite sinemmenon.	b	
				Tuono	Hemi.		
Tet. Meson	4608	Mese	a	4608	Mese	a	
				Tuono			
	5184	Lycanos Meson	G				
				Tuono			
	5832	Parhypatemeson	F				
				Hemi.			
	6144	Hypatemeson	E				
Tet. Hypaton				Tuono			
	6912	Lycanos hypaton	D				
				Tuono			
	7776	Parhypate hypaton	C				
				Hemi.			
	8192	Hypate hypaton	♮				
				Tuono			
	9216	Proslambanomenos.	A				

Posta

Posta la descrittione del Sistema, poniamo ancora quella delli Tetracordi dichiarando le corde loro à maggior intelligenza, e sodisfattione del nostro Lettore.

Il 1. Tetracordo adunque si chiama *Hypaton*, cioè delle principali; le sue corde sono quattro, come si è detto essere la costitutione di essi Tetracordi, onde del primo.

La 1. Corda è Hypate Hypaton, cioè principale delle principali; la sua chiave è il ♮ e la sua voce il Mi.

La 2. Corda è Parhypate, cioè seguente principale delle principali; la sua chiave è il C. la voce il Fa.

La 3. Corda è Lycanos Hypaton, cioè disgiunta delle principali: la sua Chiave è il D. la voce il Sol.

La 4. Corda è Hypatemeson, cioè principale delle medie. La sua chiave è l'E. la voce il La.

Il 2. Tetracordo si chiama Meson, cioè delle Medie, & è connesso al primo, e participa della sua quarta corda, che è in esso E. Adunque

La sua prima corda è Hypatemeson, cioè prima delle medie; la sua chiave è l'E. La voce La. Mi.

La 2. Corda è Parhypatemeson, cioè prossima alla prima delle medie; la chiave è l'F. La voce Fa. Ut.

La 3. Corda è Lycanos mezon, cioè disgiuntiva delle medie; la chiave è il G. La voce. Sol. Re. Ut.

La 4. Corda è Mese, cioè media. La sua chiave è l'a. La voce La. Mi. Re.

Il terzo Tetracordo si chiama Diezeugmenon, cioè delle disgiunte, le sue quattro corde sono le seguenti.

La prima Corda è Paramese, cioè prossima delle medie; la chiave è il ♮ La voce Mi.

La 2. Corda è Trite diezeugmenon, cioè terza delle disgiunte; la sua chiave è il c. La voce. Sol. Fa. Ut.

La 3. Corda è Paranete diezeugmenon, cioè prossima alla Nete delle Disgiunte; la chiave è il d. La voce. La. Sol. Re.

La 4. Corda è Nete diezeugmenon, cioè estrema delle disgiunte; la chiave è l'e. La voce La. Mi.

Il quarto Tetracordo si chiama Hyperboleon, cioè delle corde eccellenti & è annesso al terzo suo antecedente, e participa della sua quarta corda; le quattro corde sono le seguenti.

La 1. Corda è Nete diezeugmenon, cioè estrema delle disgiunte; la sua chiave è l'e. La voce La. Mi.

La 2. Corda è Trite Hyperboleon, cioè terza delle eccellenti. La chiave è l'f. La voce Fa. Ut.

La 3. Corda è Paranete Hyperboleon, cioè prossima delle eccellenti. La chiave è il g. La voce Sol. Re. Ut.

La 4. Corda è Nete Hyperboleon, cioè acutissima, o pure estrema delle eccellenti. La sua chiave è l'aa. La voce. La. Mi. Re.

Il quinto Tetracordo, che fù aggiunto alli quattro sopradescritti (come poco fà si è detto) si chiama Sinemmenon, cioè delle connesse; le quattro sue corde sono le seguenti.

La 1. Corda è Mese, cioè media, la chiave è l'a. La voce. La. Mi. Re.

La 2. Corda è Tritesinenimenon, cioè terza delle connesse; la chiave è il b. La voce Fa.

La 3. Corda è Paramesesinemmenon, cioè la prossima prima delleconnesse; la chiave è il c. La voce Sol. Fa. Ut.

La 4. Corda è Netesinemmenon, cioè l'estrema delle connesse; la chiave è il d. La voce La. Sol. Re.

E questo è quanto, che hò potuto ritrovare di lucido sopra questa materia in giovamento, e passatempo del mio carissimo Testore.

Chi vorrà più lungo, e lucido discorso sopra li Tetracordi, Generi, e Sistemi, veda Boetio; Zarlino nelle Istitutioni, Toscanello di Pietro Aron lib. 2. Gaffurio lib. 5. della Teorica; Galilei nel dialogo carte 107. insino 124. nel quale potrà vedere diversità de Tetracordi, e Sistemi.

Habbiamo tralasciato di portare li Sistemi di Terpandro, e Filolao con li loro aggiungimenti rimettendo il curioso vederli dal Bontempi nella prima parte della Teorica della sua Historia Musica, e parimente tralasciamo di portare li Sistemi del Genere Cromatico, & Enarmonico potendoli vedere il curioso ne citati Auttori, e questo basti del Sistema Diatonico Greco.

C A P. XII.

Del Sistema di Guido Aretino.

Essendo si come si disse per l'incursioni de Barbari perse nell' Italia l'Arti liberali, e le scienze, nell'anno 1030. in circa della nostra salute, per la dotta industria, & intelligenza di Guido Aretino nerisorse la Musica; per darne adunque à Posteri una regola stabile, e ferma, compose il suo Sistema in forma d'una mano, non solo acciò fosse commune, mà pur anche per dimostrare come benevolo, & amoroso, che porgeva cortesemente adogn' uno la mano. Con questa adunque dalle latebre dell' oblivione fece di nuovo uscire alla luce del Mondo la Musica, e per formare il suo Sistema sopra stabile dottrina, s'appoggiò all' auttorità de Greci Sapienti, mostrando, che questa nobil' Arte era dono di questi. Formò adunque la base del suo Sistema sopra di un Gamma Greco; seguì poi con ordine Latino pigliando le sette lettere Gregoriane, con le quali prima s'usava il Canto, replicandole, e triplicandole, poi che sette sole non bastavano a compire, non solo il Greco Sistema (che come habbiamo veduto era di quindeci corde) mà ne meno per adempire la sua intentione, che era d'ampliare il suo Sistema, si nell'acuto, come nel grave, conoscendo quello de Greci assai ristretto all'accoppiamento di più voci, per formarne una ben regolata Armonia.

La prima lettera adunque del Sistema di Guido è segnata in onore de Greci con un così Γ. che appresso li Musici viene pigliato per un G. Seguono le lettere Gregoriane, & il primo ordine è di sette majuscole, che sono A.B.C.D.E.F.G. che con il Gamma sono otto. Replicò le medesime, e le formò di figura minori come a.b.c.d.e. f. g. Triplicò le terze geminate così aa.bb. cc.dd.ee. Onde le costituì in tre ordini, come si è veduto dalla loro distintione; Le prime chiamò gravi, e furono otto majuscole; Le seconde acute, e furono sette minori; Le terze sopracute, che furono geminate al numero di cinque; vedi li Versi.

Octo primæ sunt graves, scribunturque capitales
Septem diminuas: quas hinc vocabis acutas:
Reliquæ sunt quinque, & nomine sunt superacutæ

Determinate in questa forma le lettere al numero di vinti le addattò al Sistema Greco, ponendo nell' A. grave la corda Proslambanomenon, nel B. l'Hypate Hypaton, nel C. la Parhypate hypaton, e così delle altre insino alla lettera aa. geminata in cui vi pose la Nete Hyperboleon, da che se ne cava, che Guido accrescè il suo Sistema dal Greco; nel grave una corda, cioè il Γ Gamma; e nell' Acuto quattro, cioè le bb. cc. dd. ee. e se le Greche erano divise in cinque Tetracordi, divise le sue corde in sette Esacordi formandoli dal ut, re, mi, fa, sol, la. Cavate come si disse dall' Hinno di S. Giovanni, le quali formano tutto il magistero del Canto, poi che fù detto, che.

Sex natura modis totum circumsonat orbem
Quos referunt Ut, Re, Mi, Fa, Sol, Laque simul.

Quanto alle Lettere, abbenche siino vinti, essentialmente però sono sette, cioè A.B. C. D. E. F. G. Le quali secondo il Gaffurio lib.5. Teo. cap.1. Sono principali. *Istæ enim septem chordæ cæteris essentialiores videntur, & magis necessariæ, quoniam, ut dictum est, solæ sunt inter se differentes, quibus omnis conducitur modulatio: quod & Petrus Aponensis in elucidatione tertii problematis musices Aristotelis apertissimè declarat. Cùm autem hos septem sonos modulando transcendimus; sonus primæ graviori similis accurrit, &c.* E poco dopo. *Octavus itaque sonus similis est primo.* E si può dire, che sono replicate, e triplicate, e che se ne formi un giro, ò ruota à somiglianza delli giorni della settimana, che dopo li sette, segue l'ottavo simile al primo, e perche, come si disse nel cap.7. di questa seconda parte erano esse lettere prima di Guido li segni delle voci, e suoni, e che al presente non siino patenti, mà tacite, ad ogni modo sono le direttrici delle voci; onde conforme le lettere ritornano dopo la settima alla sua prima, così le voci, che sono ad esse lettere addattate, dopo la settima pervengono all'ottava, la quale è della medesima natura della sua prima, e forma quasi un medesimo suono; onde la chiamò Tolomeo equisonanza, siche si può dire con verità, che li suoni, ò corde nella Musica essentialmente siino sette, come le sette lettere, onde ben disse a nostro proposito il Poeta.

Nec non Threicius Vates, & longa cum veste Sacerdos
Obloquitur numeris septem discrimina vocum.

Et in un altro luogo.

Est mihi disparibus septem compacta cicutis
Fistula.....

Adunque la Mano di Guido è formata sopra la Greca; questa per Tetracordi, quella per Esacordi, entrambi per Tuoni, e Semituoni in ordine Diatonico, come si vede dalla Figura.

MANO

MANO DI GUIDO.

Mano Greca		ee							la	Tuono	
		dd						la	sol	Tuono	
		cc						sol	fa	Sem. min.	
	Mano Greca	♮♮							mi	Sem. mag.	
		bb						fa		Sem. min.	
Tet. hyperbol.	Netehyperbo.	aa					la	mi	re	Tuono	
	Paranetehyper.	g					sol	re	ut	Tuono	
	Tritehyperb.	f					fa	ut		Sem. min.	
	Netediezeugm.	e				la	mi			Tuono	
Tet. diez.	Paranetediez.	d			la	sol	re			netesinem. Tuono	Tet. Sinemmen.
	Tritediezeugm.	c			sol	fa	ut			paranetesinem. Sem. min.	
	Paramese	♮				mi				Tuono Sem: mag.	
	Tuono	b			fa					Tritesinem. Sem. min.	
Tet. meson.	Mese	a		la	mi	re				Mese Tuono	
	Lyconosmeson	G		sol	re	ut				Tuono	
	Parhypateme.	F		fa	ut					Sem. min.	
	Hypatemeson	E	la	mi						Tuono	
Tet. hypa.	Lycanos hypaton	D	sol	re						Tuono	
	Parhypatehypa.	C	fa	ut						Sem. min.	
	Hypatehypaton	♮	mi							Tuono	
	Proslambanom.	A	re							Tuono	
	Hypoproslambanomenos.	Γ	ut								

Avverti Lettor humanissimo, che io hò detto essere vinti lettere, onde, se trovi vintidue suoni, ciò non è mia inavvertenza, perche ivi parlai delle lettere, e non de suoni; se adunque osserverai le lettere, le troverai giuste, e li due suoni, che crescono sono nella B. della seconda, e terza positione, poiche in essa si considerano il b rotondo, & il ♮ quadro, che formano suoni diversi in essa medesima lettera, cosa che non intraviene nelle altre lettere, come habbiamo toccato nel cap. 7. di questa seconda parte.

Nota pur anche, benigno Lettore, che noi nel cap. 8. di questa seconda parte parlando de semituoni habbiamo posto il semituono maggiore fra le corde di A, e b fa. di ♮ e c. di E, & F. & il minore fra le corde ♮ e b fa; e ciò habbiamo detto adherendo all'opinione de più moderni; onde, se hora vedi tutto all'incontrario nell'anteposta Tabella; non ti meravigliare, poiche il Zarlino di cui è essa Tabella (come si può vedere nelle sue Istitutioni parte 2. cap. 3. pag. 104.) la formò secondo la mente di Guido, e secondo la divisione Pitagorica, onde in tal caso parlò secondo la mente degli Antichi, fra quali di questa opinione sù anche Boetio; ma nel cap. 19. della 3. parte di esse Istitutioni pag. 164. parlando secondo la propria opinione, pose essi semituoni maggiori, e minori, nelle medesime corde da noi rapportate nel citato cap. 8. alla quale opinione ci siamo appoggiati.

Come pure non ti doverai meravigliare, se nel 2. cap. della 3. parte di questa nostra opera ritroverai alcune definitioni, e descrittioni sopra alcune consonanze fatte dal Kirchero, con le quali esplica di quanti tuoni, e semituoni siino formate, e vedrai, che questo Auttore pone li semituoni minori nel luogo, ove noi nel cap. 8. sopracitato habbiamo posto li maggiori, perche parlò secondo la mente degli Antichi, e seguì la loro scuola, & opinione, e noi habbiamo portate esse definitioni per mostrare allo studioso di quanti tuoni, e semituoni costino in ordine pratico, senza altri cavilli teorici, e speculativi, de quali in atto pratico poco ne fa conto il Musico se siino maggiori, o minori, non variando (come altrove si disse) quel picciolo, e quasi che insensibile intervallo li fondamenti Armonici dell'Arte Pratica; onde habbiamo stimato bene far la presente annotatione, acciò vegga il Lettore, che non siamo caduti nella cattiva nota della contraditione, e non resti inviluppato in vedere cose opposte, e contrarie.

CAP. XIII.

Del Sistema Participato comparato alle quattro Parti, & alla tastatura dell'Organo.

ESsendosi dimostrato li Sistemi de Greci, e di Guido, è il dovere anche mostrare il Sistema della Musica Participata, e Mista, che, come habbiamo detto nel cap. 10. di questa seconda parte, vogliono, che il cantar moderno sii misto; noi adunque portaremo il Sistema di essa Musica Participata cavato dal Bontempi nella sua Istoria Musica alle carte 187. la quale è formata dagli accidenti ♯. b. li quali sono di ajuto per formare le terze, e seste maggiori, e minori; osserverai in questo Sistema Participato, che li diesis sono accompagnati anche dalli b molli, onde sappi, che il diesis altera la nota inferiore accrescendola, & il b molle sminuisce la superiore, come a dire (parlando familiarmente) il tasto nero tra il G & A, al G serve per diesis, & all'A per b molle, e così degli altri. Vedi il Sistema; come pure vedi l'addattamento di questo Sistema alla tastatura dell'Organo, sopra la quale habbiamo poste le quattro parti musicali, con le loro note corrispondenti ad essi tasti à maggior intelligenza del nostro Musico Testore.

aa Dia-

Tet. Hiperbo.	a a	Diatonico, e Cromatico.	
	b ✕ g	Moderno.	
	g	Diatonico.	
	✕ f	Cromatico.	
	f	Diatonico, e Cromatico.	
	e	Diatonico, e Cromatico.	
Tet. Diezeug.	b ✕ d	Moderno.	
	d	Diatonico, e Cromatico.	Tet. Sinemmen.
	b ✕ c	Cromatico.	
	c	Diatonico, e Cromatico per la relatione del c. nel grave.	
	♮	Diatonico, e Cromatico.	
	b	Diatonico, e Cromatico.	
	a	Diatonico, e Cromatico.	
Tet. Meson.	b ✕ G	Moderno.	
	G	Diatonico.	
	✕ F	Cromatico.	
	F	Diatonico, e Cromatico.	
	E	Diatonico, e Cromatico.	
Tet. Hypaton.	b ✕ D	Moderno.	
	D	Diatonico, e Cromatico per la relatione del d. nell'acuto.	
	b ✕ C	Cromatico.	
	C	Diatonico, e Cromatico.	
	♮	Diatonico, e Cromatico.	
	B	Diatonico, e Cromatico per la relatione del b. nell'acuto.	
	A	Diatonico, e Cromatico.	
	b ✕ Γ	Moderno.	
	Γ	Diatonico per la relatione del G. nell'acuto.	

Tet. Sinemmen.
Γ
A
♮
C
D
E
F
G
a
♮
c
d
e
f
g
aa
Tet. Hypaton.
Tet. Meſon.
Tet. Diezeug.
Tet. Hyperbo.

Si come habbiamo detto, che li Sistemi si possono estendere anche in infinito, se le voci, e gli strumenti fossero di tanta attività, così anche li strumenti da tasto potrebbero havere una tale estensione; mà essendo ancor essi sotto un ordine limitato, furono con discrettione dilatati da nostri Antecessori più di quello degli Antichi, tanto nel grave, quanto nell'acuto, e l'ordinaria sua estensione, si può dire, che sii alla vigesimanona, cioè quattro ottave; & anco altri trapassano questo numero; mà quello, che si vede in un'ottava, è replicato nell'altra; onde è il medesimo, siche bastando le quattro ottave ad includere le parti, che cantano, e suonano, si può dire, che in quest' ordine siino essi strumenti da tasti nella loro ottima perfettione.

CAP. XIV.

Della Melopeja.

DImostrato tutto quello, che si ricerca alla formatione della voce, e come li suoni siino stati descritti con figure materiali, e dimostrati li sistemi, che formano le regole di essi suoni, e voci, hora vedremo l'uso di questi, che appresso gli Antichi fù chiamato Melopeja, che appresso de Moderni non è altro che la modulatione delle Parti, da quali ne nasce la melodia; onde Euclide nell' Introduttione Armonica pag. 2. definendola disse: *Melopæja est usus eorum, quæ harmonicæ tractationi sunt subjecta*, & alle carte 22. *Melopæja est usus partium harmonices, quæ à nobis sunt expositæ.* Secondo la mente degli Antichi, la Melopeja hà trè parti, cioè Presa, Mescolamento, & Uso, e questo hà trè parti, che sono il Conducimento, il Nesso, e la Pettia, a quali Euclide aggiunge il Distendimento.

Il Conducimento, che è la strada della Cantilena fatta da suoni conseguenti, è di trè sorti, cioè Retto, Ritornante, e Circoncorrente, de quali vedi gli esempii cavati dal Meibomio nelle note sopra Euclide pag. 65. e se ne brami miglior esplicatione vedi il Bontempi nell'Istoria Musica carte 149.

Noi però per mostrare più chiaro questo capitolo al nostro Musico Testore, apportaremo quello ne scrive Sopra ciò l'Artusi nell'Arte del Contrapunto ristampata l'anno 1698. alle carte 23. ove dice, che la modulatione (che è il medemo, che Melopeja) *è un movimento fatto da un suono all'altro, fatto per diversi intervalli, il quale si ritrova in ogni sorte d'Armonia, e Melodia.* Osserva questo Auttore con gli Antichi quattro specie di modulatione, cioè Conducimento, Complicamento, Gioco, e Fermezza. *Conducimento*, dice egli, *è quando in essa modulatione si ritrova un progresso ordinato ne suoni, che si seguitano l'uno dietro l'altro per grado, e questo contiene tre parti dette* Rettitudine, Ritorno, e Circuito.

Retti-

Rettitudine : *è quando una parte procede di grado in grado verso l'acuto*, come

Ritorno : *quando per il contrario dall' acuto nel grave con l' istess' ordine procede*, come

Circuito : *quando procede verso l'acuto per grado, e verso il grave per salto*, come

Il Complicamento poi *è quando nel modo di cantare si ritrova una scambievole positione d'intervalli*, come

Il Gioco : *consisteva in una reiterata percossione fatta spesse volte*, come

La Fermezza : *si conosceva in una continuata statione di voce*, come

E questo è quanto di lucido habbi potuto rintracciare in questa materia à sodisfattione del curioso.

CAP. XV.

Della Proprietà del Canto.

LA prima osservatione, che si deve havere nella Melopeja, ò Modulatione, sono le Proprietà del Canto. *Si dicono proprietà* (dice nel suo Compendio di Canto Fermo carte 14. la buona memoria del Padre Angelo Pellatis, Padre, & Organista del nostro Monastero di S. Francesco di Treviso mio riverito antecessore) *perche ci significano la retta strada di ben cantare, e ben proferire i Tuoni, e Semituoni*. La proprietà adunque secondo Pietro Aron nel Lucidario lib. 1. Opinione 2. *Non è altro, che un raccoglimento di sei sillabe, cioè di, ut, re, mi, fa, sol, la, dalla quale aggregatione, e raccoglimento la prima sillaba ut, è capo, e fondamento di tutte le seguenti*. Et al parere di Marchetto, e del Tintore rapportati dal Gaffurio nel 1. lib. della Pratica cap. 4. *Est derivatio plurium vocum ab uno, & eodem principio. Tinctoris autem proprietatem dicit singularem deducendarum vocum qualitatem*. E poco dopo soggiunge esso Gaffurio. *Verum proprietatem hujusmodi modulationis dicimus esse singularem uniuscujusque exachordi introductorio dispositi deductionem*. Questa Proprietà, ò raccoglimento, ò derivatione delle sillabe, viene

anche

anche detta Deduttione, della quale disse il Gaffurio nell' istesso luogo &c. *Deductio est sex ipsarum syllabarum diatonica, ac naturalis progressio, ut ascendendo hoc ordine ut, re, mi, fa, sol, la, descendendo vero, la, sol, fa, mi, re, ut*. Questa deduttione viene chiamata dal Picitone nel Fior Angelico lib.1. cap.12. groppo, ò vero concatenatione di Voci, e deriva dal verbo *deduco, deducis*: il quale si piglia per portar seco, onde da qui ne avviene, che sii detta da Musici una ordinata condotta di voci, e che da questa ne venghi formato l'Esacordo, che secondo il Gaffurio nel primo della Pratica cap.2. *Est Comprehensio sex cordarum Diatonica dimensione dispositum, quarum nomina sunt, ut, re, mi, fa, sol, la.*

Habbiamo osservato nel cap.12. di questa 2. Parte, che il Sistema Guidoniano viene formato da sette Esacordi, li quali dal Gaffurio libr.1. Pratica cap.4. Vengono anche chiamati Proprietà. *Hæc enim septem exacorda*, dice egli, *vocantur proprietates, seù qualitates, quarum tres ♮ quadræ, vel, ♮ duræ, duas naturæ ac duas b rotundæ vel molli ascribunt. Quæ autem ♮ quadrales dicuntur, sub littera G exordium sortiuntur. Naturales autem in littera C. Sed B mollares in littera F principium possidere noscuntur*. Et a Principianti in poche parole ben' esplica il Scaletta nella sua Scala cap.9. *Tre sono le proprietà del canto, cioè Natura b molle ♮ quadro, e perche il principio delle sei note nominate nel capitolo terzo questa voce ut è la prima, però se questa voce sarà in C fa ut, ò vero in c sol fa ut, tutte quelle note, che deriveranno da questo ut, si canteranno per Natura; se deriveranno da F fa ut, si canteranno per b molle; e se deriveranno da G sol re ut, si canteranno per ♮ quadro*. Et il Picitone per darne una regola positiva nel suo Fior Angelico libr. 1. cap.21. Pone li seguenti versi.

C. Naturam dat: F, b molle tibi signat.
G. Per ♮ durum dicas cantare modernum.

Le positioni adunque di questi Esacordi, si possono vedere nel Sistema di Guido posto nel cap.12. di questa 2. parte, in cui si vedrà che li tre Esacordi di ♮ quadro sono posti nelle lettere Γ G. g. Li due di Natura nelle lettere C. c. Li due di b molle nelle lettere F. f.

Osservo di più, che il semituono, che come si disse è posto nel mezzo degl' Esacordi, nel Esacordo di ♮ quadro è posto fra le corde, ò lettere ♮ e c. quello di Natura fra quelle di E. & F. e quello di b molle fra l'A. & il b rotondo, ò molle, onde à nostro proposito ben disse il Gaffurio nel primo della Pratica cap.2. *Constat igitur in singulo exachordo quatuor tonos diversis notulis circumspectos, minus, ac naturale semitonium medio concludere loco.*

Mà già, che questa Proprietà, & Esacordi sono composti delle sei sillabe, ut, re, mi, fa, sol, la. Vediamo la loro divisione, e natura. Il Lanfranco nelle sue scintille parte 1. carte 16. le divide in due parti, in *ut, re, mi*, in ascendere; & in *la, sol, fa*, in descendere: & il Gaffurio nel primo della Pratica cap.2. le divide secondo la mente de Greci, in gravi, medie, & acute, ò pure secondo gli Ecclesiastici, in gravi, acute, e sopra acute. *Sunt enim*, dice egli, *ut, re graves dum græcis assentior, sol, la acutæ, & mi, fa mediæ. Ecclesiasticorum vero mos est, ut, re, graves vocare; mi, fa, acutas, & sol, la super acutas*. Fra le sei sillabe, ò note, asserisce il Picitone nel Fior Angelico lib.1. cap.20. di haver trovato secondo la mente de Musici Dottori, che tra queste, quattro sono le principali, e sono Re. Mi. Fa. Sol. Quali dice *ritrovarsi nel circuito della mano per ♮ quadro, Natura, & b molle*. La natura di queste quattro sillabe, o note le assomiglia alli quattro Elementi, con dire. *Sono formate alla similitudine delli quattro elementi, cioè Terra, Acqua, Aere, e Fuoco*. La prima adunque, che è il Re l' assomiglia alla Terra, e deve esser tenuta grave, e grave deve esser pronunciata, tanto in ascendere,

dere, quanto in descendere; le sillabe Mi, e Fa sono assomigliate, la prima all'Acqua; e la seconda all' Aria, e si come questi due Elementi sono fluidi & instabili, così parimente queste due note, ò sillabe hanno l'istessa natura; la sillaba sol è comparata al Fuoco per esser forte, e potente, e così il sol nell'ascendere, e discendere si deve fortemente formare, e pronunciare, le sillabe poi ut, re, mi, fa, sol, la vengono esplicate da esso Picitone in questa maniera. *Ut è principio delle altre sillabe., sicome la unità del numero; Re secutio; Mi mediatio, Fa clavis; Sol super positio; La altitudo.*

Per mostrare ne canti le Proprietà, & insegnare il modo del cantare, furono con gran giudicio formate, & inventate le sette ditioni (per chiamarle così largo modo) cioè A la mi re. B fa ♮ mi. C sol fa ut. D la sol re. E la mi. F fa ut. G sol re ut; le quali furono formate da una delle sette lettere Gregoriane, e da una, ò due, ò tre delle sei sillabe Guidoniane, le quali secondo il Zacconi nella sua Pratica sono il primo, e vero modo d'insegnare a cantare; quanto poi all'esplicatione loro circa le Proprietadi, parendomi molto a proposito quella del Bononcini registrata nel suo Musico Pratico parte 1. cap. 12. pag. 37. l'apporteremo a beneficio dello studioso. *Nota*, dice egli, *che quelle littere, che sono accompagnate d'una sola sillaba non participano, se non d'una proprietà, e natura di canto.* Pare, che qui l'Auttore dichi il falso, poiche ogni lettera contiene due, ò tre sillabe; mà se si vorrà considerare, che nella lettera B. vi sono due corde differenti (come habbiamo detto altrove) dice molto bene, onde si deve considerare esso B. come tondo, e molle, che dice fa; e come quadro, ò duro, che dice mi, differenti fra loro per semituono; onde per questa consideratione hà detto con gran giudicio, essendo questa lettera formata di due corde differenti, e non di una sola come sono le altre. *Quelle* (segue l' Auttore) *Che sono accompagnate di due, partecipano similmente di due proprietà; e quelle, che sono accompagnate di tre sillabe parimente partecipano di tutte tre le proprietà, ò nature sudette, come si può vedere dagl' essempii.*

A { La per Natura. / Mi per b molle. / Re per ♮ quadro.

B { Fa. b. / - - - - / Mi. ♮

C { Sol. b. / Fa. ♮. / Ut. N.

D { La. b. / Sol. ♮ / Re. N.

E { La. ♮ / - - - - / Mi N.

F { Fa. N. / - - - - / Ut. b

G { Sol. N. / Re. b. / Ut. ♮.

Si doverebbero mostrare le positioni degl' Esacordi destribuiti in ciascheduna delle quattro Parti Musicali, mà *brevitatis gratia* le poneremo semplicemente nelli tre gradi, Grave, Acuto, e Sopracuto.

Proprietà di ♮ quadro.

Musico Testore.

Da quali essempii haverà osservato lo studioso, che nelli canti di Natura, e di ♮ quadro non intervengono segni, mà solo a quelli di b molle, il quale si dovrà ponere nel principio delle rigate immediatamente dopo la chiave.

CAP. XVI.

Delle quattro Parti Musicali, e loro natura.

ABbenche si sii veduta nel cap.13. di questa seconda parte la forma, e positione delle quattro Parti Musicali, non ostante però nel presente capitolo ne daremo più esata informatione. Essendo adunque tre le chiavi direttrici del canto, come si disse nel cap.7.di questa seconda Parte, li Pratici da queste, mediante la loro variata positione sopra le cinque linee, ne formarono quattro Parti principali, che costituiscono il musical concento chiamato communemente Musica, il quale resulta dal cantar di più parti armonicamente congionte insieme, & a queste quattro aggiunsero anche la quinta per commodità degl' istrumenti sopracuti, come Violini, Cornetti, Trombe, & altri.

Attribuirono adunque la chiave di F fa ut alli Bassi, & anche alle volte quella di C sol fa ut, ponendole nelle cinque linee, come dall' essempio.

Per li Tenori, Contralti, e Soprani assegnarono quella di C sol fa ut, & alle volte alli Soprani anche quella di G sol re ut, come si vede dall'esempio.

Et in fine quella di G sol re ut, alli strumenti sopracuti, come

Le proprie corde, e luoghi di queste chiavi per ciaschedunna Parte sono nel Basso quella di F fa ut in quarta riga; nel Tenore quella di C sol fa ut in quarta riga; quella dell' Alto quella di C sol fa ut in terza riga; quella del Canto, ò Soprano quella di C sol fa ut in prima riga, come si può vedere nel cap.7. Sopracitato; & in fine quella per il Violino è quella di G sol re ut in seconda riga, e quando queste chiavi addattate alle sopranominate Parti, sono in altre linee, è segno, che la compositione è trasportata.

Poste le chiavi alle linee per dichiaratione delle Parti Musicali, vediamo la loro natura, e proprietà.

Nella Melopeja adunque si deve osservare la modulatione delle quattro Parti, cioè Basso, chiamato Parte grave. Tenore detto Parte naturale. Alto chiamato Parte acuta, e Canto detto Parte sopracuta. Li Greci chiamano il Canto Netodus. L'Alto Paranetodus; il Tenore Mesodos; & il Basso Hypotodus. Queste quattro Parti vengono chiamate dal Zarlino nelle Istitutione Parte 3. cap.58. con il nome di elementali, alla guisa delli quattro Elementi. Il Basso adunque, per cominciare da questo così è nominato *tanquam à Base*, per esser il fondamento, e fortificatione delle altre Parti, perche dice il Kirchero lib 5. cap.10. *Ubi enim in concentu ea vox minus firma fuerit, ibi reli-*

quæ omnes voces vacillant, e poco dopo. *Est igitur hæc propriè cujuscunque concentus vox infima omnium reliquarum vocum sustentaculum, & fulcimentum*. Perciò viene assomigliato alla Terra come voce bassa, e fondamentale; onde li suoi andamenti devono andare gravi, e più tosto lenti, che veloci; ama li movimenti separati, e per salto con modo vivace, e bizzarro, toccando spiritosamente le corde del Tuono, ò Modo, caminando con modo elegante, e quando questo canterà bene in questa forma, tutte le altre Parti procederanno con movimenti congiunti, & eleganti, massimamente il Canto, e Soprano, & in fine il Basso non deve esser difficile da cantarsi, mà facile, e naturale, e che faccia buon' effetto, particolarmente nelle corde del Tuono sopra il quale sarà composto, con salti vaghi, e non mostruosi; ama adunque li salti grandi come di quarta, quinta, & ottava.

Dopo il Basso è in prima consideratione il Soprano, non solo come Parte sopra acuta, e più nobile delle altre, mà pur anche come Parte estrema, poiche con le Parti estreme si deve procedere con giudicio, perche si scuoprono più delle altre, & il Soprano come più acuto si fà sentire più d'ogni altra Parte, onde non deve essere di minore osservatione del Basso, e se questo è la base, il Canto è la parte più eminente della Musical fabrica. Questa Parte è addattata a Fanciulli, e gode d'intervalli mediocri, e deve andare con modo dolce, & elegante, con pochi salti, e questi facili, con groppetti, trilli, e fioretti ben ordinati; abborrisce li salti grandi, principalmente di ottava all'ingiù; deve nelle fughe imitare il Tenore, e nelle cadenze pare suo Fratello; viene assomigliato al Fuoco per la sua altezza, e vivacità.

L' Alto, che si chiama anche Contra Tenore deve essere ben composto, e ben ordinato con belli, & eleganti passaggi, poiche essendo della natura dell' Aria, se questa è chiara, il tutto con il suo sereno riempie di giubilo; così l'Alto, se sarà ben composto oprerà mirabilmente nelle compositioni; onde si deve tessere questa Parte in tal maniera, che facci buoni effetti, e nelle fughe deve corrispondere al Basso come Parte sua correlativa.

Il Tenore, così detto *à tenendo*, è parte media tra il grave, & acuto, e tiene unita la compositione, e vogliono, che da questa Parte si faccia il giudicio del Tuono, ò Modo. Questa per la sua commodità è commune a tutti gl' huomini, fuorche alle femine, & a fanciulli; questa Parte segue immediatamente a quella del Basso verso l'acuto, & è quella che regge, e governa le compositioni, e che mantiene il Modo, ò Tuono sopra il quale sono fondate; deve adunque esser formato, e composto con eleganti movimenti, e con tal' ordine, che osservi la natura del Modo, con far le cadenze ne luoghi proprii. Deve il Tenore, e l'Alto imitare nella dolcezza il Canto; mà al Tenore in qualche occasione li stanno bene anche li passi del Basso, che perciò è assomigliato all' Acqua come *grave secundum quid*. Queste quattro Parti ottimamente esplicò il faceto Mantoano con dire.

Plus ascoltantum sopranus captat orecchias.
Sed Tenor est vocum rector, vel Guida Tonorum.
Altus Apollineum carmen depingit, & ornat.
Bassus alit voces, ingrassat, fundat, & auget.

Circa l'accoppiamento, ò Tessitura di queste quattro Parti, se ne discorrerà nella terza, e quarta parte; hora per sodisfatione del curioso diremo, che circa il cantar a solo (che noi al presente consideraremo come modulatione) sarà grato se sarà con belle tirate, vaga modulatione, mà non genererà melodia, poiche dice Pietro d'Abano nel problema 22. d' Aristotile, rapportato dall' Artusi nelle Imperfettioni della Musica

F 2 ragio-

ragionamento 2. carte 44. a tergo che *il termine mezzano degl'intervalli genera l'harmonia*. Onde un terzetto sarà meglio d'un duo, che non hà questo termine mezzano, & una compositione a quattro, meglio d'un terzetto, per la sua moltiplicatione, e variatione delle Parti; sicche la Parte sola non havendo in se congionta l'Armonia, deve operare per via d' un vago cantare ripieno d' una modulatione ottima, è buona, con trilli, groppi, & affetti appropriati alle parole.

Qual poi di queste quattro Parti rendi più diletto, e sodisfazione, l'esperienza lo dimostra, poiche dopo il Soprano diletta un Contr' alto, e dopo esso un Tenore, & in fine un Basso, che è la meno Parte grata nel cantar solo; onde bisogna che li Bassi siino per cantar soli buoni, & ottimi cantori, e che la sua Parte sii formata di vaga maniera, e bello, e buono procedere, con salti vivi, bizzarri, & a proposito, e non sgarbati, e scabrosi.

Se nelle Compositioni a più Voci si passeranno le quattro Parti (che sono quelle, che veramente formano la perfetta compositione) si raddoppiano esse parti, mà l'Alto per lo più si tralascia, onde a cinque si piglierà il Basso, l'Alto, due Tenori, ò due Soprani, ò pure si piglierà le quattro Parti naturali, aggiungendovi il Quinto, che parteciperà del Tenore, e del Basso; A sei poi, si piglierà il Basso, l' Alto, due Tenori, e due Soprani: A otto si raddoppieranno tutte le quattro Parti, formandone due Chori.

Li termini, che queste Parti possono havere tra loro nella distanza quando saranno congiunte insieme, osservano li Pratici, che il Tenore non debba eccedere sopra il Basso più di dodeci, ò tredeci voci; l' Alto insino a quindeci, ò sedeci, & il Canto non più di disnove, ò vinti, purche le Parti siino Sonore, e non rendino languido il Concento.

Non sarà fuor di proposito portare in questo Capitolo quali siino li salti proprii, e regolari, e quali gl'improprii, & irregolari; gli regolari adunque sono di terza, quarta, quinta, & ottava, & anche di sesta minore; come.

Li salti Irregolari sono di nona, di settima, di sesta maggiore, di quinta falsa, e di quarta falsa, e tritono, de quali alcuni sono cattivi per la lontananza, & altri per la loro asprezza.

Che

Che se a questo salto di tritono seguirà un altra nota all' insù, come dall' essempio, se ne caverà buon' effetto nelle parole dolorose.

Il caminare passeggiato dalle Parti formate dalle Voci, e non dagl'Istrumenti, vuol esser più congiunto, che si può, essendo difficile alla Voce humana in sì gran prestezza caminar per salti, perche non hà quella facilità, che hà la mano nel toccare li tasti degl' Istrumenti. Li termini proprii di ciascheduna Parte saranno, che non si passi più d'una nota sotto, ò sopra delle cinque linee, come dall' essempio.

C A P. XVII.

Delle Mutationi.

LA Mutatione secondo Aristosseno nel primo degl'Elementi pag. 38. è una certa passione, che accade nell' ordine della Melodia, e si forma nel trasportare alcun simile in luogo dissimile; onde di questa disse Euclide nell'Introduttione Armonica carte 2. che *Est similis alicujus in dissimilem locum transpositio*. Et alle carte 20. vuole, che questa si formi in quattro modi. *Mutatio quatuor modis dicitur, per genus, per Systema, per tonum, & per melopejam.* Per genere si forma la Mutatione dice esso Euclide *cum ex Diatono in Chroma, aut ex Chromate, aut harmonia in reliquorum generum aliquod fit transitus*. Cioè quando si passa da uno delli tre generi all' altro, come dal Diatonico al Cromatico, dal Cromatico &c. La seconda Mutatione si forma per Sistema, & è secondo esso Euclide. *Cum ex conjunctione in disiunctionem, aut viceversa*. Cioè quando si passa da un suono all' altro, tanto nel grave, quanto nell'acuto. La terza Mutatione è per Tuono, ò Modo, e secondo Euclide &c. si forma. *Cum ex Doriis cantilenis in Phrygias, aut ex Phrygiis in Lydias &c.* Cioè quando si passa da un Tuono, ò Modo all' altro, come dal Dorio al Frigio &c. La quarta Mutatione è per Melopeja, che secondo il sopracitato Auttore carte 21. si forma *Cum ex distendente more in contrahentē, aut quietum; aut ex quieto in reliquorum aliquem fit transitus*. Cioè quando si passa dalla maniera distante alla constringente, ò quieta; con la distante si dimostra la magnificenza, la virilità, è le attioni eroiche; e con la ristringente l'humiltà, & è in dispositione effeminata. In

questa guisa considerarono la Mutatione gl' Antichi Musici, e noi habbiamo voluto dimostrarla a maggior sodisfatione del Curioso.

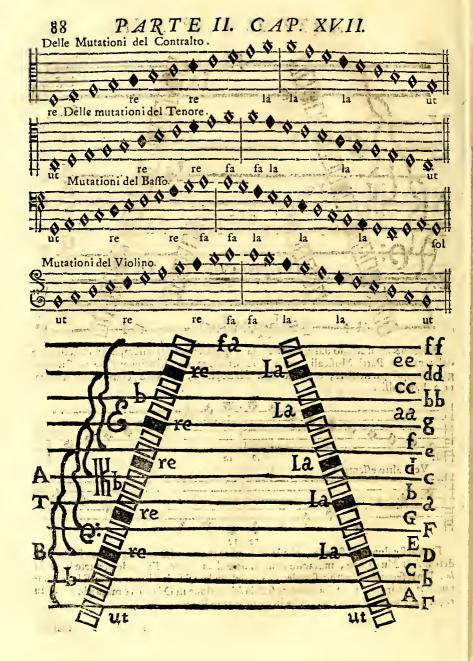
Li Musici Pratici considerano la Mutatione per quella variatione di sillabe, che si fa in alcune delle sette lettere Gregoriane, e di questa al presente si deve parlare in questo capitolo; onde si discorrerà della Mutatione delle sei sillabe nella Modulatione Armonica, che secondo Marchetto Paduano *Est variatio nominis vocis in alterum in eodem sono*. E Secondo Monsignor Antonio Zara Vescovo Petinense nella sua Anotomia degli Ingegni sess.4. memb.3. della Musica Pratica pag.475. *Hinc fit mutatio, quæ est vocis in vocem in eadem clavi unisona variatio*; più chiaro il Metallo. *La mutatione altro non è, sol che mutare di nome una nota in un'altra in un'istessa voce, e suono*.

Il motivo di fare la Mutatione delle sillabe nella Modulatione Musicale, fù, che estendendosi nel canto con la voce fuori dei limiti delle sei sillabe ut, re, mi, fa, sol, la. E non vi essendo sopra il *la* altra sillaba più acuta; nè sotto l'*ut* sillaba più grave; e bassa, essendo l'una, e l'altra gli estremi della costitutione di esse sei sillabe, furono sforzati li Pratici à tramutarle; onde si vede il gran magistero dell'addattamento alle sette lettere di più sillabe, non solo (come si disse) per formarne li sette Esacordi, mà anche per cavarne il modo delle Mutationi, & abbenche si variano le sillabe, non si alterano però le voci, come esplicano le definitioni poco fà rapportate, ciò parimente conferma il Gaffurio nella Pratica lib.1. cap.4. con dire *Syllabæ enim ipsæ vocibus, & chordis suis, scilicet notulis ascriptæ, si in una eademque linea, vel eodem spatio consistunt, dicuntur quantitate pares, sed qualitate diversæ*. Questa Mutatione adunque di sillaba senza alteratione di voce si può fare, e si fà nelle tre Proprietà del canto, cioè per Natura, per b molle, e per ♮ quadro.

La Proprietà di ♮ quadro è quella, che costituisce il primo Esacordo nel Sistema Guidoniano, e dopo di questo segue quella di Natura, & in terzo luogo quella di b molle: e perciò noi dimostraremo prima la Mutatione delle due prime Proprietà, non solo come prime, ma anche come quelle che si uniscono assieme, non essendovi altra differenza, che quella di ♮ quadro comincia li suoi Esacordi in G. e quella di Natura in C. Per queste due Proprietà adunque si formerà la Mutatione in tre delle sette Corde, ò lettere, cioè in A la mi re. D la sol re. Et E la mi. In A la mi re in ascendere si dirà *re* in luogo di *la*, & in descendere *la* in luogo di *re*. E servendo questa lettera, ò corda tanto nell'ascendere, quanto nel discendere, perciò fù chiamata Mutatione commune. Il D la sol re serve solo nell'ascendere, in cui si dice *re* in luogo di *sol*. Et il E la mi serve solo in fare la Mutatione nel descendere, & in luogo di dire *mi* si dice *la*. Vedi l'essempio massimo per le cinque parti Musicali, cavato dalle Scintille del Lanfranco, & in parte ampliato da noi. Le clausole laterali significano le cinque corde di ciascheduna delle cinque Parti Musicali.

Potrebbe lo studioso dalla soprascritta Figura cavare gli essempii di ciascheduna delle cinque Parti Musicali; pure a sodisfatione de Principianti ne mostraremo gli essempii particolari, e primo sarà del Soprano, ò Canto, come Parte addattata a Fanciulli.

Da queste due scale si vede, che in A la mi re tanto in ascendere, quanto in descendere si fa la Mutatione, mutando in ascendere il *la* in *re*. Et in descendere il *re* in *la*. E nel secondo essempio si vede, che in descendere si fà la Mutatione in E la mi mutando il *mi* in *la*. E nell'ascendere si fà la Mutatione in D la sol re mutando il *sol* in *re*, il qual modo si osserverà anche in tutte le altre Parti.

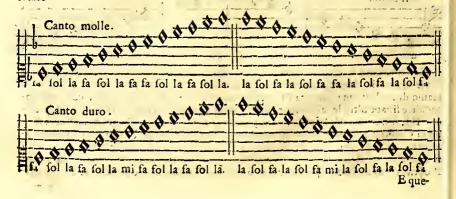
Delle Mutationi del Contralto.
re re re la la la ut
Delle mutationi del Tenore.
ut re re fa fa la la ut
Mutationi del Basso.
ut re re fa fa la la la sol
Mutationi del Violino.
ut re re fa fa la la ut
fa re re re re re ut
La La La La La ut
ff ee dd cc bb aa g f e d c b a G F E D C B A Γ
A T B

La Proprietà di b molle, che principia in F. dicendo *ut* hà le ſue Mutationi in tre lettere, ò corde, cioè in D la ſol re, A la mi re, e G ſol re ut. La lettera, ò corda D la ſol re, e Mutatione commune, che ſerve tanto all'aſcendere, quanto al deſcendere. Il G ſol re ut ſerve per far la Mutatione nell'aſcendere; & il A la mi re nel deſcendere, come dalla anteposta Figura. Si vede adunque, che la corda di D la ſol re è Mutatione Commune mutando in aſcendere il *la* in *re*. E nel deſcendere il *re* in *la*. La corda di G ſol re ut nel aſcendere muta il *ſol* in *re*, e la corda di A la mi re in deſcendere il *mi* in *la*; per maggior eſplicatione ſi vedono gli eſſempii in ciaſcheduna Parte.

S'affaticarono diverſi ſpiritoſi ingegni ſopra il modo di leggere, ò ſolfeggiare le Note Muſicali. Alcuni con certe Ruote ſi sforzarono di facilitare il modo, che habbiamo dimoſtrato mediante la Mutatione delle ſillabe; & altri vollero, con aggiunger altre ſillabe oltre le ſei Guidoniane, levare il grand' impaccio di queſte Mutationi. Il Lanfranco nelle ſcintille parte 4. carte 124. con una ſua Ruota dimoſtra la Mano di Guido con le ſette lettere Gregoriane diviſe in tre ordini, & in eſsa ingegnoſamente dimoſtra tutta la fabrica Muſicale. Don Gramatio Metallo procura ancor'eſſo in una altra ſua Ruota dimoſtrare dottiſſimamente il modo delle Mutationi per le tre Proprietà, di Natura, ♮ quadro, e b molle. Il noſtro Padre Gerolamo Diruta nella 2.

la 2. parte del suo Transilvano lib.4. pag.25. à questo effetto parimente ne forma un'altra Ruota; & in fine in un manoscritto, che è appresso di me intitolato Armonia Gregoriana Opera di un tal Padre Girolamo Cantore Minor Conventuale di S. Francesco composta l'anno 1684. ne viene da questo Auttore formata un' altra con gran giudicio, & è di facile intelligenza, le quali Ruote non apportiamo, non solo per brevità, mà anche per conoscerle più tosto bizzarie, che altro, essendo le regole vecchie le buone, vere, e proprie.

Fra quelli che aggiunsero sillabe alle sei Guidoniane, rapporta il Zacconi nella sua Pratica Tomo 2. lib.1.cap.10. che fosse un tale Anselmo Fiamengo Musico del Serenissimo di Baviera, e questo volse che con l'aggiungere alle sei sillabe, quelle di *si*, & *bo*, si potesse modulare un' ottava senza far Mutatione alcuna. Un'altro fù il Padre Adriano Banchieri, il quale nella sua Cartella Musicale alle carte 19. e 20. procura mostrare, che si possi modulare perfettamente qualsivoglia cantilena aggiungendosi all' ut, re, mi, fa, sol, la, le sillabe *ba*, e *bi*. Nella lettera, ò corda B. dicendo *ba* in luogo del fa, e *bi*, in luogo del mi Conforme il bisogno senza far Mutatione alcuna ascendendo, ò discendendo; chi ne vuole miglior informatione, veda l'Auttore nel luogo sopracitato. Ecco gli essempii.

Vuole il sopracitato Zacconi, che queste inventioni siino belle, e buone, mà all'esperienza forse che non siino così facili come si pensa.

Il Bontempi nella sua Historia Musica prima parte della Pratica Antica carte 184. corollario 2. asserisce, che l' uso delle sillabe di Guido sii conosciuto difficile, e tardo, onde procura anch' esso facilitare il modo di solfeggiare, onde dimostra, che con sole quattro sillabe Guidoniane, e non con sei, si possi render il Modo di solfeggiare facile, e comodo, & anche levare la difficoltà, che si ritrova in queste Mutationi; Regetta adunque l'*ut*, & il *re*. Ritenendo il *mi*, *fa*, *sol*, *la*. Disponendo le come segue, e chi ne vorrà più esatta informatione veda l' Auttore nel luogo citato.

E que-

E queste furono le bizzare inventioni ritrovate per facilitare il Modo di solfeggiare, senza Mutationi. Pare però a me, che quando lo scolare haverà bene a mente, che nelle Proprietà di Natura, e ♮ quadro si facci la Mutatione in tre corde, ò lettere cioè A. D. & E. e che l'A è commune tanto in ascendere, quanto in descendere; il D. particolare solo in ascendere; & il E. particolare nel descendere. E che per b molle si formano le Mutationi parimenti in tre lettere, ò corde, cioè in D. commune nell'ascendere, e descendere, nel G solo nell'ascendere, e nell'A nel descendere; da questa breve consideratione ne possi havere una vera, e certa regola per formarne le Mutationi, e questo basti sopra questo capitolo.

CAP. XVIII.

Della Battuta.

QUelle cose, le costitutioni delle quali vengono formate per accoppiamento di varie parti unite, e concatenate assieme, richiedono uno che sii *metrum, & mensura cæterorum*. Tanto avviene alla Musica, che essendo non solo da variate parti formata (come si disse) mà anche composta con diversità di figure, che costituiscono alcune delle parti nel moto veloci, & altre tarde, sù necessario perciò, ehe s'inventasse un segno, che fosse direttivo di queste, e delli moti varii, e contrarii in essa considerati. Stabilirono adunque li musici che questo si facesse con la mano, mediante un'alzamento, & abbassamento della medesima, acciò che ogni Cantore la potesse vedere, e discernere dandogli il nome di Battuta, che secondo S. Agostino sù chiamata *Plausum*, che battimento di mano significa, sù pur anche questo Battimento di mano chiamato Tempo, e con ragione, poiche secondo il Filosofo *Tempus est mensura motus*, che perciò Ottomaro Luscinio nella sua Musurgia comentario 1. pag.83. disse della Battuta, da esso Tatto chiamata, *Tactus est quo emetimur tempora*. Questa Battuta adunque, che è una positione, & elevatione di mano, che regge, e guida ogni cantilena; vien definita dal Vaneo nel lib.2. del Recaneto capit.8. con dire. *Mensura est ictus, vel percussio quædam levis*, la quale si può fare anche tacita, come afferma il sopracitato Vaneo *& hæc eadem tacitè fieri potest, idest sine ulla evidenti expressaque alicujus instrumenti percussione*. Il Gaffurio nel lib.2. della Pratica cap.2. disse *Mensura temporis est dispositio quantitatis cujuscunque figuræ, quæ fit cum mensuramus essentialem notulæ singulæ mensuram juxta primum modum musicorum, idest pronunciationem*. Et il Bontempi nella sua Nova Componendi Methodus. *Est conveniens notularum mensura*. Viene descritta dal Banchieri nella sua Cartella alle carte 33. documento 9. La Battuta non esser altro, che una percussione di mano, bacchetta, ò fazzoletto, quale si divide in due capi; Primo nel battere; Secondo nel levare, come afferma il Zarlino nel cap.42. della 3. parte delle Institutioni con dire, *la quale si considera in due modi, cioè nel battere, & nel levare*.

Questa Musical Misura sù appropriata da alcuni al flusso, e riflusso del mare; da altri al martello dell'Oriolo; e da più dotti al polso humano, il di cui moto viene considerato da Medici per *Sistole*, e *Diastole*, Che vuol significare dilatamento, e restringimento, e questo con moto d'egualità, e di inegualità: così parimente nella Musica si considerano li moti d'egualità, e di inegualità, che per distinguerli inventarono li Pratici alcuni segni, da quali il Cantore fosse avvisato, come dovesse distribuire le figure cantabili sotto esso Tempo, ò Battuta; che perciò disse Ottomaro Luscinio nel

luogo

luogo sopracitato, *Omnis itaque concentus ratio statim ex signo sibi præposito colligenda est.*

Dimostrano li Matematici la proportione di qualità con un quadrato in questa forma □, e quella di inequalità con un triangolo così △, e li Musici per dimostrare il Tempo, ò Battuta d'egualità, che costituirono di note pari, tanto nel battere, quanto nel levare, lo dichiararono con diversi Circoli, e semicircoli, alcuni puntati, & altri nò; altri tagliati, & altri non tagliati; e per figurare, e significare il Tempo d'inegualità, segnarono le cantilene loro con alcuni numeri, l'uno posto sopra l'altro come $\frac{3}{1}$ $\frac{3}{2}$ $\frac{3}{4}$ &c. E la sua formatione vollero, che consistesse in tre parti; due nella positione della mano, & una nella levatione.

Grande confusione si scorge ne Scrittori antichi circa la variata significatione delli circoli, e semicircoli tagliati, e puntati, con i quali dimostravano il Modo, Tempo, e Prolatione, il che molto accuratamente scrissero; Noi però tralasciaremo tal materia, non solo per esser stata trattata difusamente da ogni scrittore, come pure per esser al presente stata abbandonata, come cosa di poco giovamento, anzi di sommo intrico, e confusione; onde disse il Kirchero nel lib.7. della Musurgia: *Tamet si totum musicæ arcanum sub temporis exacta, & varia prolatione consistat, fateor tamen nihil in tota musica confusius, nihil imperfectius tractatum me reperisse.* E poco dopo. *Sunt prætereà adeo in hoc negotio discrepantes musicorum opiniones, ut cui subscribas vix videaris.* Et in un altro luogo del sopracitato libro, e capitolo: *Vehementer miratus, Veteres in re prorsus inutili, imo futili tantum, & operæ, & temporis perdidisse, ingeniaque tanta confusione rerum intricare voluisse, cum tota hæc farrago multo expeditiori modò, quod posteri postmodum subolfecerunt, hoc est per solam ternarii, aut binarii oppositionem absolvi potuerit.* Et il Banchieri nella sua cartella alle carte 28. avanti il citato Kirchero disse, che *gli musici moderni quelli hanno dismessi, e per maggior docilità, gli hanno ridotti à due, l'uno diremo tempo perfetto maggiore; il secondo tempo perfetto minore.*

Lasciando adunque tante variationi di segni, con la scorta del Padre Stefano Vaneo abbenche Vecchio Scrittore, diremo, che la Battuta si divide in Maggiore, Minore, e Proportione, le prime due furono poste nella spetie d'egualita, e la terza nella spetie di inegualità; & acciò non nascesse confusione, stabilirono la Breve, e Semibreve per direttrici di essa Battuta. *Idcirco,* dice il Vaneo, *graves musici, ne qua ex hujusmodi inepta pronunciatione confusio oriretur, ex quinque essentialibus figuris, videlicet Maxima, Longa, Brevi, Semibrevi, & Minima, duas tantum, Brevem scilicet, & Semibrevem firmæ, immutabili, certæque mensuræ dedicarunt, qua universus regatur cantus.* Fù adunque costituita la Breve per il tempo maggiore, la semibreve per il minore, e l'una, e l'altra per la Proportione.

La misura maggiore, dice il Vaneo, *est quæ brevem unico motu tangit, nam in una brevi duæ in sunt Semibreves, quarum altera manum deprimendo exprimitur, altera cum attollitur.* Della minore poi disse *Minor autem mensura cæteris facilior est, quæ solam semibrevem motu suo complet.* E per fine disse della Proportione. *Demum mensura Proportionata est, quæ tres complectitur Semibreves, proferunturque sub unius semibrevis tempore.* Ponendo due figure nel abbassare, & una nel levare della mano. Restrinsero li moderni la specie di equalità, e dilatarono la specie d'inegualità, come si vedrà nel seguente capitolo.

Questa Battuta adunque, la quale dirige la Musical'armonia, deve esser schietta, e chiara senza titubatione, dietro la quale deve andare ogni Cantore, & esserli obbediente, come il Figlio al Padre, & il Discepolo al Maestro, e chi non è obbediente, e pronto, è degno di biasimo, e guasta il concerto, e sopra ciò disse il Vaneo già citato.

Cujus

Cujus motus æquus, qualis horologii motus esse debet. Quod si perperam moveatur, sequitur temporis confusio. Haud secus Cantoribus iniquam agentibus mensuram accidit. Fit enim ut modo serius modo ocyus notulæ premantur, & universa invertitur cantilena, videturque non Musicorum concentus; sed Anserum strepitus.

Il principiare della Battuta è nell' elevatione della mano, che se ciò non fosse, non si potrebbe battere se la mano prima non si levasse, cosa che pare ridicola, mà in verità è così. La elevatione è segno initiativo, ò indicativo; e la positione è segno informativo, che comincia il canto.

In tre maniere secondo li Moderni si regolano le cantilene mediante la Battuta; La prima è alla Breve, che formasi per moto di egualità, & è quando si pongono una breve, ò pure due Semibrevi alla Battuta. La seconda è alla Semibreve, la quale è parimente di moto eguale, e considera una Semibreve, ò due minime alla Battuta; Là terza è per moto d'inegualità, & è di proportione sesquialtera, come si dimostrerà nel sequente capitolo con gli essempii.

L' essere della Battuta in tempo ordinario, cioè di egualità, consiste in due movimenti contrarii, e di due quiete, l' uno all' ingiù, e l'altro all' insù; il primo moto, è nell' andare ingiù, e la sua prima quiete è nell' arrivare della mano ingiù; il secondo moto, è nella elevatione di essa mano, e la seconda quiete sarà quando haverà fornito di ascendere.

Il moto d'inegualità, che costa di trè figure, ò note haverà trè tempi eguali, cioè due moti, & una quiete; il primo moto sarà con la prima figura nella positione della mano, e la quiete sarà nel fermarsi in giù con la seconda figura, & in fine il secondo moto sarà nella elevatione della mano con la terza figura; ò pure diremo, che la battuta d'egualità hà quattro parti; la prima è il battere; la seconda il fermarsi all' in giù; la terza nell' alzar della mano; e la quarta in fermarsi all'in sù. Nelle Triple si formano trè parti; la prima è nel percuotere; la seconda nel levare ondeggiando; e la terza nel fermarsi in sù. Nelle Sestuple si formano sei tempi, tre nel battere, e levare, & altri tre nell'alzare, e fermarsi in sù, e questo basti della Battuta, gli essempii della quale si vedranno nel seguente capitolo.

Aggiungeremo per sodisfatione del nostro Tettore il Sonetto dell'Eccellentissimo Dottor Agostin Pisa registrato nel suo Trattato della Battuta alle carte 68. con il quale descrive tutta la quiddità di essa.

DVe part'hà la misura in moto alterno,
Che scend', e sale, e in fin d'ambi una quiete:
Le parti son di moto, e non di quiete,
Com' alcun dice, & io nell'arte scerno.
Tre spetie son di canto, e 'l moto alterno
Serv' a cantar ciascun, e non la quiete
Real, e 'l moto accidental la quiete
Per la reflession del moto alterno.
S' alla Breve è il concento, ò Semibreve
Si divid' ugualmente la figura,
Nella proportion van due contr'una.
Non varia la misura in ciascheduna
Sorte di canto. E per parlar più breve
Il canto è di trè spetie, e una MISVRA.

CAP. XIX.

Degli Essempii di qualsivoglia Battuta.

HAbbiamo veduta la definitione, e descritione della Battuta; in questo capitolo ne portaremo la formatione di essa fatta per le Figure musicali, & abbenche sii impossibile il dimostrare tutte le maniere, con le quali si possono unire le Note, ò Figure

gure musicali in componerla, ne apportaremo almeno qualche essempio universale.

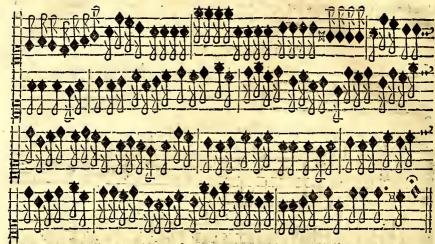
La Battuta adunque, come si disse, viene considerata, o eguale, o ineguale; l'eguale, che viene formata di ugual valore, tanto nel battere, quanto nel levare, & è di due sorti, l'una detta tempo maggiore, la quale è sotto la direttione della Breve, e perciò il suo modo vien detto cantare alla Breve; L'altra si chiama minore; & è guidata dalla Semibreve, da cui il modo del suo cantare ne riceve la denominatione, & in questo modo di Battuta si considerano le Note, o Figure, e Pause con il valore, che habbiamo dimostrato nel cap. 7. di questa seconda Parte, a differenza del cantare alla Breve, che si considerano le Note, e Pause la metà meno di quello si è dimostrato nel cap. 7. sopracitato, come si vedrà quì appresso.

Per distinguere adunque il modo della Battuta alla Breve dalla Semibreve, li Pratici moderni usano segnare le sue cantilene con un C. tagliato, come . Le Figure, che lo compongono sono le sottoscritte, e costano come dall'essempio sottoposto. Vi entrano anco la Semiminima, e Croma; La prima vale per Croma, la seconda per Semicroma; vedi gli essempii.

L'essempio soprascritto è fatto solo per dimostrare la variatione delle Note, e Figure, che compongono questo modo di Battuta, il quale hoggidì solo si usa, & esercita nel cantarsi (come si suole dire) a Capella, & anco si mescola nelle compositioni formate alla Semibreve in qualche versetto per cavarne varietà, e vaghezza, ò pure per mostrare la maestà, che rende questo modo, che fu insigne nel Palestina, & hebbe vigore di mantenere la Musica, che non fosse sbandita dalle Chiese.

La Battuta di tempo minore chiamata alla Semibreve è quella, che hoggidì più dell'

altra

altra si esercita,& è segnata con un C non tagliato; le sue Figure,o Note si considerano come si disse nel cap.7. Li modi delle Figure, che la compongono sono infiniti; noi ne portaremo alcuni essempii per sodisfatione del curioso.

Usano li Pratici moderni in questo tempo di egualità, non solo di poner le Crome, e Semicrome in numero pari à quattro à quattro, come habbiamo veduto, ma anche dispari nel numero ternario, cioè 3. ad ogni quarto di Battuta, con ponervi sopra ad ogni quarto un 3. come dall'esempio.

di crome

di semicrome

Vi sono altri infiniti modi, li quali lo studioso potrà ricercare nelle compositioni di tanti Huomini dotti, che campeggiano alla luce del mondo.

La Bat-

La Battuta d'Inegualità, Sesquialtera, Tripla, o Tripola chiamata, costa di trè tempi, & è di varie sorti; alcune sono dette Tripole maggiori; altre Tripole minori; altre Tripoline, & oltre à queste ne viene composta una di tre Crome, e tutte costano di trè tempi, due nel battere, & uno nel levare, e vengono segnate con due numeri l'uno sopra l'altro, come si vedrà dagli essempii. La Tripola maggiore costa di Brevi, e Semibrevi, & anco di Minime, e si segna come dall'essempio.

La Tripola minore costa di trè Minime, ò pure d'una Semibreve, e di una Minima, & anco è mescolata di Semiminime; il suo segno è come nel sottoposto essempio.

La Tripolina, detta quadrupla, costa di tre Semiminime, e viene mescolata anche di Crome; il suo segno è come dall'essempio.

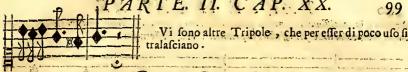
La Tripolina di Crome è formata di trè di esse, due nel battere, & una nel levare, & anco si può mescolare di Semicrome; il suo segno è come dall'essempio.

Vi sono altre Triple, che nella Battuta sono uguali tanto nell' in giù, quanto all' in-sù; mà sono disuguali nelle Figure, poiche costano di trè Note nel battere, e trè nel levare, e queste principalmente sono due chiamate Sestuple; l' una detta maggiore, e l'altra minore. La maggiore costa di sei Seminimime, tre in giù, e tre in sù, & anco viene mescolata con le Crome; il suo segno è come dall'essempio.

La Sestupla minore è come la maggiore, & è solo differente nelle Figure, poiche costa di Crome, e Semicrome; il suo segno è come dall'esempio.

Oltre alle Sestuple vi sono due altre Tripole, che vanno battute nel tempo di egualità, mà ogni suo quarto costa di tre Note, le quali sono dette Dodecuple, ò pure volgarmente dodeci, perche costano di dodeci Note, come hò detto, trè ad ogni quarto di Battuta; e si segnano come dagli essempii. Una è formata di dodeci Crome, l'altra di dodici Semicrome.

Vi sono altre Tripole, che per esser di poco uso si tralasciano.

CAP. XX.

Degli Affetti causati dalla Modulatione delle Parti.

LA Modulazione, che è il medesimo, che la Melopeja degli Antichi; secondo l'Artusi nelle Imperfettioni della moderna Musica alle carte 23. *è un movimento fatto da un suono all'altro per diversi intervalli*. E questa viene considerata da esso Auttore in due modi; L'uno quando ci moviamo senza variatione di tempo con diversi intervalli non facendo alcuna propria Armonia, come si fà modulando il Canto Fermo; e questa si adimanda Modulatione imperfetta, e si fà in tre maniere; La prima cantando solo le sei sillabe Guidoniane; La seconda quando solo si sente il suono prodotto da gli instrumenti materiali; E la terza quando alle Figure cantabili si addattano le parole. L'altro modo è quando con moti veloci, e tardi; con alzamenti, & abbassamenti della voce si move il Cantore da un' intervallo all'altro secondo il tempo, che si ritrova nelle Figure cantabili, e questa è la propria Modulatione, mediante la quale perveniamo all'Armonia.

Per cavare adunque gli Affetti dalla Modulazione delle Parti musicali, asserisce il Vicentino nella sua Pratica lib.2. cap.1. che deve il Compositore avvertire molto bene alla qualità de gradi, e salti, che vengono formati dalla voce nel canto; poiche altri sono mesti, e molli; & altri incitati, & allegri, la qual formatione di mesto, & allegro; incitato, e molle proviene dalla unione del Tuono, e semituono, la quale non solo genera la variatione degl' Intervalli, come si disse nel cap.9. di questa seconda parte, ma pur anche essendo il Tuono, e semituono fra loro di natura diversa, e varia, si formano dalla loro combinatione l'Armonie diverse, e per conseguenza, variati gli Affetti, e ciò principalmente proviene dalla variata sede del semituono, il quale è il condimento della Musica; che perciò disse il Kirchero, che il Tritono sii insopportabile, perche in esso non entra il semituono: *atque adeo*, dice egli nel lib.7. della Musurgia pag.567. *tritonus non alia de causa sine horrore proferri nequeat, nisi quod semitonio careat*.

La cagione, che il semituono sii più dolce degli altri intervalli, vuole il medesimo Kirchero alle carte 566. che provenga dalla vicinanza, che tiene all'unisono, e che più, che si allontanano gli intervalli da esso, più siino duri. *Sicut vicinitas*, dice egli, *ad unisonum mollitiem induit, ita remotio duritiem*; adunque essendo il semituono in genere Diatonico il più corto intervallo, per conseguenza si deve dire, che sii il più dolce; e, per ciò discrepante dagl'altri, affirmando il sopracitato Auttore nel sopradetto luogo, che *quædam intervalla minora in motu ab aliis majoribus, ut semitonium à tonis mirum in modum discrepant, fitque ut pro diverso hujusmodi intervallorum minorum situ, diversæ alterationis species nascantur*. La differenza di questi Tuoni, e semituoni viene dichiarata dall'Auttore nel sopracitato luogo con dire. *Hinc tanta est differentia inter gradum*, mi, fa. *semitonium*, *&*; fa, sol. sol, la. re, mi. *Nam*; mi, fa. *nescio quid languioris, & mollitiei oppidò à reliquis tonis distinctè possidet*, *reliqui verò toni singuli diversas ab invicem proprietates sortiuntur*, *Nam*; fa, sol. *paulò primo intervallo incitatius severum quid*; *sequens intervallum*; sol, la. *adhuc incitatius, hilare, lætum, & gaudiosum, quartum*

verò re, mi, *incitatissimum* , *nescio quid cholericum* , *& indignationis motum refert* : *diversa itaque intervalla diversos affectus exprimunt* : vedi l'essempio.

Abbenche poco fa habbiamo detto, che il Semituono sii il condimento della Musica, ad ogni modo, non in ogni luogo genera la medesima Armonia; poiche forma altro effetto posto nel principio, altro nel mezzo, & altro nel fine, e ciò dimostra il Kirchero nel 7. della sua Musurgia teorema 8. pag. 553. ove dice, che il semituono posto nel principio della quarta fà tristo effetto : *in Diatessaron imo loco positum semper nescio quid triste, aut luctuosum in animo hominis efficit* : e questo avviene, perche la voce tanto ascendente, quanto discendente con la sua mollitie in un certo modo ammollisce li tuoni susseguenti, & in un certo modo genera la tristitia : vedi l'essempio.

Posto nel mezzo non hà tanta forza, e dice l'Auttore: *In medio vero positum, nescio quid audaciæ, magnanimitatis, severitatisque præferat, quia mollities semitonii circumstantibus tonis ita obtunditur, ut dum vim suam exercere non valeat, consequenter juris alterius esse cogatur* : vedi l'essẽpio.

Posto poi nel fine, hà del sdegnoso : *In fine vero positum*, dice il Kirchero, *nescio quid indignationis protendat, ob præcedentes duos tonos semitonium exasperantes* : vedi l'essempio.

Aggiunge di più l'Auttore nel medemo luogo, che essendo il moto armonico del semituono molto più celere del moto del tuono *fit consequenter, ut ubicunque ponitur semper notabilem alterationem efficiat, supremo loco post duos tonos positum, uti exilitate motus facilè intermoritur, ita ut vim suam ob præcedentium tonorum tyrannidem, exercere non potest. In primo verò positum, uti tardius, ita vegetius, & vivacius vim suam contra debiliorem sequentium tonorum potentiam ostendit, dum illos sui juris esse cogit. In medio positum stipantes se tonos veluti blandiciis quibusdam ita devincit, ut toni deposita feritate aliquantulum mansuescant* ; e segue l'Auttore nel seguente corollario : *idem prorsus dicendum de semitonii situ intra Diapente, & intra Exacordum, & Diapason*, e poco dopo : *Hinc si totam octavam cantus percurrat, aut excedat, cantus animosus est : si diatessaron solum, modestus : si diapente, mediocritatem habet ; tertia minor demissionem, & pusilanimitatem. Est igitur semitonium non immeritò, ut alibi diximus, totius Musicæ anima ; situ siquidem suo, & modos, & genera distinguit, omnemque vigorem, & gratiam harmoniæ conciliat*, e conclude che *sine illo nihil in Musica placet, nam, dum auditur, re, mi: auditus non satiatur, sed expectat, ut addatur fa, & dum percipitur sol, fa, nisi & mi sequatur, non quiescit.*

Deve adunque il giudicioso Contrapuntista haver molto in consideratione questo semituono, poiche dalla combinatione di esso ne deriva il modo di mover l'animo hu

mano

mano, stante la comotione, che genera ne'sensi per via del molle, & incitato procedere, che forma la voce nella modulatione delli variati gradi, e salti causati dalla variata sede di esso semituono, la quale considerata nell'ottava, forma la diversità de Tuoni, o Modi armoniali, come si vedrà nella Quarta Parte.

Li gradi adunque, e salti formati dalli Tuoni, e Semituoni, essendo fra loro totalmente varii, e diversi, formano pur anche, secondo la loro qualità, variata la Musica; onde noi à beneficio del nostro Musico Testore apportaremo la proprietà, e natura d'ogni Intervallo, sì per grado, come per salto naturale, e cantabile in genere Diatonico.

Il Primo Intervallo adunque formato dalla voce, e considerato dal Musico in genere Diatonico, è quello di seconda, che communemente grado si chiama, & è considerato come seconda maggiore, e seconda minore, questa formata dal semituono, e l'altra dal tuono, l'uno, e l'altro de quali si dividono in maggiori, e minori, come si disse nel cap. 8. di questa seconda parte.

La seconda minore, che è formata dal semituono, abbenche l'esser maggiore, o minore sii per la differenza d'un Comma, che viene considerato (come si disse nel cap. 17. della prima parte) per cosa, quasi che insensibile, ad ogni modo vuole il Vicentino nella sua Pratica lib. 1. cap. 18. e 19. che il minor semituono nell' ascendere sii allegro, e nel descendere mesto; & all'incontrario il maggiore nell'ascendere vuole, che sii molle, e mesto, e nel descendere allegro, e ciò si considera tanto nelli semituoni naturali, quanto accidentali; è però più che certo, che li semituoni sono più dolci di qualsivoglia altro intervallo.

La seconda maggiore viene formata dal Tuono, il quale si divide in maggiore, e minore, l'uno in proportione sesquiottava (come più diffusamente si dimostrerà nella 3. parte) e l'altro in proportione sesquinona; di questa differenza, dice il Vicentino nel 1. lib. della Pratica cap. 24. che *nella pratica del cantare non si può conoscere per quella poca differenza, che è fra la proportione sesquiottava, e fra la sesquinona*, ad ogni modo vuole, che il minore ascendente sii incitato, e descendente molle, sì naturale, come accidentale; e che il maggiore sii più incitato del minore nell'ascendere, e più molle nel descendere, e di questi intervalli non occorrono essempii. L'intervallo di terza minore costa di un tuono, e d'un semituono; il suo passaggio quando sarà incomposto, cioè per salto, ascendente sarà molle, e descendente incitato; quando poi sarà composto, come re, mi, fa. e mi, fa, sol. participa di mollitie, e d' incitatione tanto ascendente, quanto descendente. Hà due spetie, l'una hà il semituono nel mezzo, come re, mi, fa. l'altra nel principio, come mi, fa, sol. La terza minore accidentale è della medesima natura, come la naturale: vedi l'essempio.

L'Intervallo di Terza maggiore costa di due Tuoni; il suo salto ascendente è incitato, e superbo, e nel descendere è molto molle, e mesto; & il simile è della composta,

come pure dell'accidentale, & è di due ſpecie; la prima hà il Tuono maggiore nel primo intervallo, & il minore nel ſecondo, come

La ſeconda ſpecie hà il Tuono minore nel primo intervallo, & il maggiore nel ſecondo.

L' Intervallo della Quarta coſta di due tuoni, e di un ſemituono; Il ſuo ſalto aſcendente è incitato; deſcendente è molle, & è di trè ſpetie per la variata ſede del ſemituono.

Li ſuoi paſſaggi compoſti ſono parimente trè; il primo è quando il ſemituono è nel principio, dicendo mi, fa, ſol, la. e ſarà dolce aſcendente, e deſcendente, o pure ſarà tra il molle, e l'incitato, come

Il ſecondo ſarà poſto il ſemituono nel ſecondo luogo, e ſarà incitato, e dirà re, mi, fa, ſol.

Il Terzo ſarà poſto il ſemituono nel terzo luogo, e ſarà molto incitato, e tanto ſi deve dire delle quarte accidentali.

L' Intervallo del Tritono, così detto per eſſer formato di tre tuoni, è faſtidioſo, e duro, & abborrito da Cantori più per ſalto, che per grado, cioè compoſto; pure in qualche occorrenza di parole ſi uſa, e fà bene come in coſe funebri, e meraviglioſe. Il ſuo ſalto nell' aſcendere è vivace, e moſtra gran forza; nel deſcendere fa effetto molto funebre, e meſto; della medema natura è anche l'accidentale.

L' In-

vivace, & incitato   funebre, e mesto

L'Intervallo di quinta diminuta, ò imperfetta costa di due tuoni, e due semituoni, così naturale, come accidentale; In composta, e per salto ascendente è molle, descendente partecipa dell'incitato, e molle; Composta poi nell'ascendere, e descendere fa gli effetti molli, & incitati, secondo li gradi &c. Questa Quinta imperfetta, come pure il Tritono, si devono usare con destrezza, essendo in un certo modo repugnanti alla natura per cattiva relatione del mi contro il fa.

molle   molle, & incit.   vario, &c.

L'Intervallo di Quinta perfetta costa di tre tuoni, e d'un semituono; ascendente, & incomposto è molto incitato il suo salto, e descendente è molto molle. Il suo salto è tanto commune, e grato ad ogn'uno, che pare si canti naturalmente senza fatica. Hà quattro spetie per la variata sede del semituono, il quale in essa quando sarà composta genererà diversi effetti: vedi gli essempii per salto.

incitati   *   molli

La prima specie di Quinta composta dirà modulando re, mi, fa, sol, la. ascendente sarà participante del molle, & incitato, per esser il semituono anteposto da un tuono, e pospostο à due continui; descendente sarà molle, perche il semituono cede alla potenza delli due tuoni antecedenti, abbenche nel descendere sii il semituono maggiore allegro, e non mesto.

re mi fa sol la * la sol fa mi re
Participante * Molle

La seconda dirà mi, fa, sol, re, mi. Ascendente sarà vivace, & incitata, descedente molle, e mesta.

mi fa sol re mi * mi la sol fa mi.
vivace, & incitata * molle, e mesta

La terza dirà fa, sol, re, mi, fa. Ascendente sarà molto incitata, a cagione del semituono soprapostο à tre tuoni, descendente sarà mesta.

fa sol re mi fa * fa mi la sol fa
molte incitata * mesta

La quarta dirà ut, re, mi, fa, sol. Ascendente insino al *mi.* sarà incitata, e nel resto molle; Descendente insino al *mi.* haverà dell'incitato, e nel resto sarà molle, perche la natura d'ogni grado di tuono ascendente è incitato, come si disse, e descendente molle; quanto si è detto della Quinta naturale, tanto avviene alla quinta accidentale.

Gl'altri salti si tralasciano ; alcuni per esser cattivi per la lontananza, come si disse nel cap.16. di questa 2. parte, & altri per la loro asprezza; & abbenche ivi habbiamo posto fra li salti regolari quello di Sesta minore, ad ogni modo questo non è molto abbracciabile per la sua lontananza, che disgrega in un certo modo l'udito, e scomoda il cantore, ò pure si può dire, che partecipi della terza.

Quello di Ottava poi essendo come si disse nel cap.12. di questa 2. parte, simile al suo primo suono, non sono fra loro di variatione alcuna, perche dice il Gaffurio nel 5. lib. della Teorica cap.1. *Octavus itaque sonus similis est primo*. Quando però essa ottava sarà composta all'hora sarà come si disse poco fa con il Kirchero *cantus animosus*.

Nella Musica adunque si deve considerare con grande applicatione la natura di questi intervalli, & il Contrapuntista se ne deve servire con giudicio, e questi unire con le Consonanze, e Tuoni armoniali à loro convenienti, la natura, e proprietà de quali si dimostrerà nella Quarta parte; perche se gli Intervalli, le Consonanze, & il Tuono, ò Modo saranno conforme la proprietà della materia, che si dovrà cantare, formeranno effetti meravigliosi, e potenti, non sarà però la sola Armonia atta, e potente a mover gli affetti humani, poiche molti dotti Musici, fra quali il Zarlino nelle Istitutioni parte 2. cap.7. l'Artusi nell' Arte del Contrapunto, & il Kirchero nel lib.7. della Musurgia, vogliono, che a mover gli affetti vi concorrano l' Armonia, il Numero, la Narratione, & il soggetto, e se di queste quattro cose ne manca una, manca parimente anche la forza delle loro operationi. E' adunque la prima (come dice il Zarlino nel luogo sopràcitato) *l'Harmonia, che nasce dalli suoni, ò dalle voci; La seconda il numero determinato nel verso, il quale nominiamo Metro; la terza la Narratione di alcuna cosa, la quale contenesse alcuno costume, e questa era l'Oratione, overo Parlare; La quarta, & ultima poi era un suggetto ben disposto, atto a ricever alcuna passione*. Ciò conferma il Kirchero nel lib.7. della Musurgia Erotema 6. pag.550. con dire la prima *est ipsa harmonia; secunda numerus; tertia verborum in ipsa musica pronunciandorum vis, & efficacia, sive ipsa oratio; Quarta audientis dispositio*. Concorrono adunque queste quattro cose a mover gli affetti, mà l' Armonia (asserisce l' Artusi nell' Arte del Contrapunto stampata nel 1586. alle carte 4.) *che non è atta per se sola a mover l' animo, mà lo può disponere*. Come pure asserì il Zarlino nel sopracitato luogo, che *se noi pigliaremo la semplice Harmonia senza aggiungerle alcuna altra cosa, non haverà possanza alcuna di fare alcuno effetto estrinseco delli narrati*. E se ad essa si aggiungerà il Numero, acquisterà gran forza, come si vede ne balli, e se a queste due cose sarà aggiunta l'oratione, ò parlare, *è impossibile di poter dire quanta sia la forza di queste tre cose aggiunte insieme. E ben vero*, segue l'Auttore, *che se non vi si trovasse il soggetto disposto, cioè l'Uditore, il quale udisse volentieri queste cose, & in esse si delettasse, non si potrebbe vedere alcun effetto, e nulla, ò poco farebbe il Musico*. E soggiunge poco dopo: *Et benche in simili movimenti fatti per la Musica, vi concorrino le nominate cose, nondimeno il preggio si dà al composto delle tre prime, che si chiama Melodia*. Vediamo il modo.

Opera intanto l'Armoniā nell' animo humano, in quanto che il moto dell' aere armonico esterno move l' Aria, ò Aura impiantata interna, come si disse nel capit.6. di questa 2. parte, onde sopra ciò disse il Kirchero nel luogo sopracitato. *Et harmonia quidem, intantum vim habet in animum, inquantum ad harmonicum aeris motum, aerem implantatum, sive spiritum animalem similiter movet, unde voluptas, & dulcedo, sed hic*

sine

sine reliquis conditionibus ad vehementiores effectus edendos non sufficiens est .

L'Armonia adunque accompagnata dal Numero, e dall' Oratione dice il sopracitato Auttore, che posſa operare negl' affetti humani, perche vi sii la dispositione dell'aſcoltante, che se non vi fosse. *Citius Saxum, quàm hominem indispositum, incapacemque movearis*. E questa è causata, overo promosſa dal temperamento, poiche come disse Boetio rapportato da noi nel cap.15. della prima parte, il lascivo *lascivioribus delectatur modis*. E per il contrario il Furioso, & Aspro, *vel incitatioribus gaudet vel incitatioribus asperatur*. Sì che ben disse il Kirchero nel luogo sopracitato *Musica igitur ut moveat non qualecunque subiectum vult, sed illud cujus humor naturalis musicæ congruit. Videmus enim quod Doria V. G. harmonia non omnes, sed illos quibus ipsa congruit, moveat, cujus rei causa est complexionum diversitas, quæ maximè in hoc negotio attendenda est*. Che segue in questa forma.

Esſendo l'affettioni, ò passioni humane un appetito sensitivo materiale, e corporeo, necesſariamente dette passioni saranno parimente sottoposte a conditioni materiali, poiche consistono in una certa combinatione delle Prime Qualità elementari, che si posſono dire una mescolanza delli quattro humori variamente commisti per via della Fantastica facoltà. Supposto questo, il Numero Sonoro, & Armonico move l' aria interna, & eccita la Fantasia, la quale move gli humori, e produce gli affetti nell' huomo, come dottamente insegna il Kirchero nel 7. della Musurgia Erotema 7. pag. 552. ove dice. *Numerus igitur harmonicus aerem cum intrinsecum concitat, eique harmonicos motus imprimit; deinde phantasiam impellit; hæc impulsa humores concitat, humores vaporosi spiritui, sive aeri intrinseco misti, tandem hominem ad id inclinant quod referunt, atque hoc pacto harmonia, non alio passiones movet*. Se adunque l'oggetto rappresentato sarà sdegnoso, fiero, e fervido, lo spirito, & i vapori della officina, ò cassa del Fiele elevati dalla forza della Fantasia impresſa da essi oggetti sdegnosi acquistaranno temperamento calido, e secco, li quali oggetti agitati, e concitati da moti tumultuarii, pungenti, e sottili, disponeranno l'animo al furore, alla rabbia, & all' ira, ò a passioni ad essi consimili.

Se l'oggetto sarà ameno, giocondo, e ripieno di amore, elevandosi dal prontuario del Fegato li vapori sanguigni, e questi acquistando temperamento calido, & humido, con dolci, e temperati moti disponeranno l'animo alla benignità; onde ne resulterà il gaudio, la speranza, la fiducia, l'amore, e l'allegrezza, e simili.

Se poi l'oggetto sarà orrido, tristo, funesto, e tragico, li vapori elevati dell'Atra Bile, dotati di temperamento frigido, e secco, riempiranno lo spirito animale delle loro qualità; onde ne resulterà il pianto, la tristezza, la commiseratione, il dolore, & altri effetti consimili.

E se in fine l' oggetto sarà molle, delicato, soave, e moderato, fra il tristo, e lieto, aquisteranno all'hora li vapori il temperamento medio tra il frigido, & humido, da quali imbevuto lo spirito animale, conciterà l' anima a consimili passioni.

La Musica adunque, havendo anch' esſe certe qualità consimili a queste affettioni, ò passioni humane, eccita con il suo moto armonico l'aere esterno nella medesima proportione, che costa, & è esſo moto armonico, e da questo eccitato parimente l'aere interno assieme con l' Anima, che tiene in se innata, e congenita l'Armonia, resta aggitata la fantasia dal Numero sonoro, e dall' oggetto rappresentato dalle parole, onde si eccita l'umor naturale a moti ad esſo totalmente consimili per le parole rappresentate; sì che da ciò elevato il vapore dalle officine sopradette, commisto dell' Armonia, e dell' Aria continua Armonica, alla fine con la sua agitatione sforza l'anima ad affetti propor-

proportionati ad esse parole, e Numero Armonico; E questo proviene per esser non solo in noi, mà anche in tutte le cose, certe proportioni nascoste, dal concorso delle quali ogni operatione è mossa, ò dall' assenso, ò dal dissenso, che Simpatia, & Antipatia si chiama, e da ciò ne avviene il piacere, e dispiacere, la sconsolatione, & il diletto; cosa che molto si deve considerare nell' Armonia, poiche li Malencolici, che sono gravati da humor lento, e grave, abborriscono li movimenti spessi, & acuti, perche questi con il lor moto veloce allo spirito lento non corrispondono, anzi aggitando in un certo modo lo spirito suo lento, e grave, in vece di rallegrarlo, viene a molestarlo con la loro violente commotione contraria alla natura sua lenta, e grave; Alli Colerici poi, perche li spiriti loro sono agili, e mobili, li modi incitati, e spessi sono di gran diletto, e godono nel moto presto, e frizzante di questi, perche lo spirito animale con egual motione viene ad esser concitato da essi, si deve adunque appagare il temperamento con moti ad esso connaturali, e simbolici, per sodisfare alla natural Simpatia in esso identificata; onde ben' avvisa il Kirchero nel 7. della Musurgia Erotema 6. pag. 550. che *numerus similiter, & proportio motus, corporisque summoperè in hoc negatio consideranda sunt*.

La variata sede del Tuono, e Semituono, che forma la diversità dell' incitato, e molle, genera come si disse la diversità de moti armonici, da quali ne resultano variati gl' affetti nel huomo, ciò conferma il Kirchero nel 7. della Musurgia corollario 1. pag. 554. ove dice. *Ex qua diversitate motus harmonici necessariò spiritus, sive aer implantatus aliter, & aliter incitatus, alios, & alios effectus in homine producit*. Poiche consistendo la motione dell' aria impiantata dal variato ascendere, e discendere degl' Intervalli, e questo ascendere, e descendere formando il grave, e l'acuto, l'incitato, e molle, come habbiamo dimostrato dichiarando la natura degl' Intervalli cantabili, ne avviene, che da questa diversità d' Intervalli, stante la loro variata natura, sii l'anima per via dell' aria impiantata dalli moti armonici variamente smossa, & aggitata, e ne ricevi variate passioni, & affettioni.

Concludiamo adunque con il Kirchero lib. 7. della Musurgia cap. 1. pag. 566. che *Acumen itaque, & gravitas, intensio, & remissio, celeritas, & tarditas sonori motus, quas mollities, & durities consequuntur, qua proportione, & temperamento spiritum alterant, hoc eodem, & animam alterabunt, qui si intensior fuerit, & acutior, acutiores, & igni, seù cholerae similes; si remissior, remissiores, & terreo humori similes; si medium tenuerit, medias affectiones efficient*.

Procuri adunque con tutto lo spirito il Contrapuntista studioso di ben addattare gl' Intervalli di grado, ò salto nelle compositioni sue, proportionati, & adequati alla natura delle parole, che ciò facendo, potrà forse pretendere d'eccitare li tanto decantati, e meravigliosi effetti della Musica Antica, & in oltre acquisterà degnamente il nome di Musico dotto, intelligente, ottimo, e perfetto, e questo basti circa l'Armonica Modulatione.

MUSICO TESTORE

PARTE TERZA.

Nella quale si dimostrerà la formatione delle Consonanze, e dissonanze, sì in ordine Teorico, come in ordine Pratico, con li loro proprii passaggi, il che servirà di Trama alla Musical Armonia.

CAP. PRIMO.

Che sii Contrapunto, Consonanza, Dissonanza, e Numero Sonoro.

HAbbiamo veduto nell' antecedente seconda Parte, che cosa sia suono, e voce, e come dalla formatione di questa ne resulta la diversità degl' Intervalli, che formano la modulatione armonica delle parti, le quali si può dire con verità che siino la materia della Musical Testura; e sicome li fili in ordine dell' Arte Testoria servono di Orditura in una ben ordinata tela, così le voci, e suoni cantabili in ordine armonico sono l' Orditura della Musical Armonia.

In questa Terza Parte doveremo considerare l' accoppiamento di queste voci, e suoni da quali ne resultano le Consonanze, e Dissonanze, che serviranno per Tramare una ben regolata Compositione.

La Musica adunque, che viene formata per l' intreccio variato delle voci, e suoni, communemente è chiamata Contrapunto, cioè a dire Contesto Musicale.

Questo Contrapunto è un ordine artificioso di varietà de suoni, ò voci cantabili in una certa ragione di proportioni, e misure di tempo in cui le Note, ò Figure musicali l' una si contrapone all' altra, e da questa contrapositione ne nasce una consonanza armoniosa degl' ultimi suoni, che si corrispondono insieme; ò pure, è una artificiosa dispositione di consonanze, e dissonanze unite assieme, che perciò dal Gaffurio nella Pratica lib. 3. cap. 1. è definito con dire *Contrapunctus est ars flectendi, cantabiles sonos proportionabili dimensione temporis mensura*, e del Kirchero nella Musurgia lib. 5. cap. 4. pag. 241. *Contrapunctus artificiosus*. (Così detto a differenza del naturale, che senza legge, & ordine viene anche tal volta cantato alla campagna da rustici) *est apta, & artificiosa consonan-*

ſonantiarum inter ſe conjunctio, & collatio. E ſi dice *contrapunctus à contraponendo*. Cioè le voci contra le voci; li ſuoni contra li ſuoni, ò pure come facevano gl' Antichi, li punti, contro li punti, intrecciando le parti naturali, che come ſi diſſe ſono Baſſo, Tenore, Alto, e Soprano. Si dice contrapunto come vole il Picitone nel lib.2. del Fior Angelico cap.30. *A con, quod eſt ſimul, & pungo, quaſi ſe voces invicem pungant*. O come piace a Bachio. *Quaſi contrapoſitis vocibus concors concentus arte probatus*. Quali ſiino le ſpecie del Contrapunto, ſi vedrà nella Quarta Parte.

Viene adunque coſtituito il Contrapunto come ſi raccoglie dalla definitione del Kirchero poco fà rapportata, per l'unione delle conſonanze tramezzate anche accidentalmente dalle diſſonanze, dalla quale unione al parere di Pietro Pontio nel ragionamento 2. carte 24. ne naſce tutta la difficoltà, e bellezza di eſſo contrapunto: poichè dice egli *la difficoltà del contrapunto, e della compoſitione, e la ſua bellezza ſolo conſiſte in ſaper bene, e con bel modo accomodare nel ſuo proprio luogo le dette conſonantie, e diſſonantie*. Et il Zacconi nella ſeconda parte della Pratica lib.2. cap.8. carte 61. aſſeriſce che *l'armonia ſi attende dalla varietà delle voci, che cantando nel grave, e nell'acuto, producono una melodia grata, e ſoave*. Coſa (dice l'Auttore) che non intraviene ne canti Chorali per eſſer à voce ſola; onde queſta combinatione delle conſonanze è una delle megliori oſſervationi, che deve havere il Contrapuntiſta; e ſe queſte conſonanze non ſaranno diſpoſte con li debiti modi, e regole, oltre il moſtrare poco ſtudio (per non dire poca intelligenza) non potrà mai teſſere una compoſitione, che poſſi capitare a fronte aperto alla preſenza de Virtuoſi; onde noi in queſta terza parte ne dimoſtraremo tutti li loro paſſaggi, e buoni, e cattivi, fondati ſopra l'auttorità de più dotti, che habbino ſcritto ſopra queſta materia, e per dar ptincipio *à radice*, & *ab ovo* vedremo le Definitioni di eſſe conſonanze, e diſſonanze.

La Conſonanza, come quella, che è la baſe della Muſica armonica, & il dolce ſolletico della potenza Uditoria, viene definita quaſi da tutti li Scrittori di queſt'Arte; noi ne apportaremo ſolo alcune delli più renomati a ſodisfatione del noſtro Teſtore. Euclide nella ſua Introdutione Armonica eſplicata dal Meibomio. Alle carte 8. la definiſce con dire. *Porrò Conſonantia eſt miſtio duorum ſonorum, acuti ſcilicet, & gravis*. S. Iſidoro. *Eſt diſſimilium inter ſe vocum redacta concordia*. La quale dice S. Gregorio che *dicitur eſſe quando duæ voces in eodem tempore ſe compatiuntur, ita quod una cum alia ſecundum auditum ſuavem reddant melodiam*. Boetio nel 1. della Muſica cap.8. diſſe. *Conſonantia eſt acuti ſoni, graviſque mixtura, ſuaviter, uniformiterque auribus accidens*. Et in un altro luogo. *Eſt concinnitas quædam, atque concordia diſſimilium inter ſe vocum redacta*. Nicola Burtio. *Eſt gravis ſoni, acutique commiſtio, variè tamen concors, & amica*. Et in fine il Kirchero nel lib.3. della Muſurgia pag.81. *Conſonantia eſt ſoni acuti, graviſque miſtura, ſuaviter, uniformiterque auribus accidens*. Dalle quali definitioni ſi vede, che la conſonanza non è altro, che una concordanza delle voci, e li Pratici per renderla intelligibile al ſenſo, ſi ſervirono di certe figure, ò note, come ſi diſſe nella ſeconda parte, le quali comparate armonicamente l'una all' altra, formano la Muſicale Compoſitione; onde con ragione queſta voce Conſonanza ſi dice *à con*, cioè *ſimul*, & *ſono ſonas*. *Quod eſt ſimul ſonare*.

Fù chiamata da Greci la Conſonanza Eufonia, *ab eu*, che latinamente importa *bonus*, & *phonia* ideſt *ſonus*. Si chiama pur anche tal volta la Conſonanza con li nomi di Sinfonia, Armonia, Melodia, e Concento, poiche tutte queſte coſe, dice il Picitone nel 1. lib. del Fior Angelico cap.13. ritornano in uno *quod patet*, dice egli, *ex eorum ethymologia*.

La ſin-

La Sinfonia adunque secondo S. Agostino. *Est vocum concordia, in quibus non est absurdus, vel discrepans sonus*. E si dice sinsonia *à sin*, che significa *simul*, overo *con*, & *phonia*, idest *sonus*. Quasi *simul sonans*.

L'Armonia secondo il Duca d'Atri *est concinnitas quædam vocum consimilium*: E secondo il Kirchero lib.5. della Musurgia cap.5. pag.217. *Harmonia est diversorum sonorum unio redacta ad concentum*. Vien detta Armonia *ab hermos, græcè latinè coadunatio*. Poiche è la ragione de numeri, cioè del concento grave, & acuto, della quale disse Platone. *Harmoniam divinam quandam rem esse, magnamque, & maximè dignam veneratione*.

La Melodia non è altro, che la consonanza delle voci, delle quali alcunne stanno per ascendere, & altre per descendere, di cui disse Bacchio. *Melodiam remissionem, & intensionem esse per sonos concinnos factam*. E deriva *à melos græcè*, che vuol dire *dolce*. *Et odon, cantus, quasi dulcis cantus, sive melleus cantus*.

Il Concento poi non è altro, che un certo ordine di cantare assieme, e deriva dal Verbo *Concino, concinis, concinui, concentum*. E che il medemo che *simul canere*.

Asserisce l'Artusi nell'Arte del Contrapunto ristampata l'anno 1598. alle carte 11. che dalle Consonanze tramezzate ne nasca l'Armonia, e da questa, e dal numero, e dall' oratione, ne risulti la Melodia, la quale non può nascere se non dalle voci; ma la consonanza, la dissonanza, e l'armonia possono non solo nascere dalle voci, mà pur anche dalli suoni, e questo basti delle Consonanze. Vediamo quello sii la dissonanza.

La dissonanza è una mistura di varii suoni, la quale offende il senso dell'udito; ò pure, la dissonanza è la permistione di due suoni, ò parti, per la quale perviene alle orecchie nostre una certa dura collisione, che secondo il senso dell' udito, l'una con l'altra non si compatisce. Viene adunque definita da Euclide nel luogo sopracitato ove dice *Dissonantia contra est in duobus sonis mistionis fuga, qui cum misceri recusent asperitate quadam aures lædunt*. E Boetio nel luogo sopradetto la definisce con dire. *Dissonantia est duorum sonorum sibimet permistorum ad aurem veniens aspera, atque injucunda percussio. Nam dum sibimet misceri nolunt, & quodammodo integer uterque nititur pervenire, cumque alter alteri officit, ad sensum uterque insuaviter transmittitur*. Il Tintore disse che *Est duorum sonorum mixtura naturaliter aures offendens*. Et il Kirchero nel luogo sopradetto *Dissonantia est duorum sonorum difficulter se miscentium ad aures perveniens aspera, injucundaque percussio*.

La dissonanza è detta da Greci *Asynphonia ab A* che importa *sine*, & *Symphonia*, che importa *consonanza*, idest *sine consonantia* Viene anche detta *Diaphonia* dal Verbo *Diafonio*. Che in nostra lingua significa *strepitoso, e dissonante*. Da quì ne avviene la dissonanza, che è un strepito, che si fà senza suavità alcuna, e tanto basti della Dissonanza. Vediamo quello sii Numero Sonoro.

Considerando Pitagora la dolce Armonia delle Consonanze, e bramandone ritrovare una ragione della loro costitutione, che fosse quidditativa, e quietativa, mentre che non fidandosi del giudicio delle orecchie, per esser false, e variabili per l' intemperie, e proprie infirmità, perciò procurava trovarne un'esatta esperienza; tanto ci notifica Boetio nel primo della Musica cap.10. con dire. *Hæc igitur maxime causa fuit cur relicto aurium judicio Pitagoras ad regularum momenta migraverit, qui nullis humanis auribus credens, quæ partim natura, partim etiam extrinsecus accidentibus permutantur*. E meno credè a gli istrumenti, li quali non li diedero una determinata regola per la loro

ista-

istabilità, & imperfettione, come ci afferma il Gaffurio nel 1. lib. della Teorica cap. 8. *Nil enim*, dice egli, *fidei diversa ei præbuerunt istrumenta, penes quæ sæpe multa varietas, atque incostantia nascebatur, nam si nervos conspicimus, vel humidior aer pulsus obtundit, vel siccior excitat, vel cordæ magnitudo sonum reddit graviorem, vel subtilior tenuat acumen, vel alium quodammodo prioris constantiæ statum permutat*. Perplesso adunque, e cogitabondo sopra questo fatto, se dovea sperare alcuno ajuto dal senso dell' Udito, come afferma Nicomaco nel suo Manuale Armonico esplicato dal Meibomio alle carte 10. ove dice *Curis aliquando, & disquisitioni eorum, quæ composuisset intentus, num auditui aliquid excogitare posset adminiculum firmum, ac erroris expers*. Alla fine ritrovò dal caso quello cercava, e dice esso Auttore nel luogo sopracitato, che *prope æris officinam deambulans divino quodam casu exaudiit malleos ferreos super incude tundentes, sonitusque permistè quam maximè consonos inter se reddentes, una tantum combinatione excepta. In illis vero cognovit, & Diapason, & diapente, & Diatessaron*. E segue l' Auttore, che ciò li fosse *tanquam à Deo patefacta sibi intensione in fabricam; ibique multis experimentis inventa sonitus differentia ex illis, quæ in malleis erant gravitatibus, non vero à ferientium viribus; nec à malleorum figuris; nec à ferris quod tundebantur transpositione*. Onde disse Boetio nel primo della Musica cap. 10. che mentre *id animadvertit, malleorum pondus examinat*. E dalla differenza de martelli, e dal loro peso venne Pitagora in cognitione della differenza, e causa degl' intervalli, che prima erano nascosti a gl'huomini, onde il Keplero lib. 3. Armonices Mundi pag. 3. disse *Deprehendisse differentiam sonorum esse ex magnitudine malleorum, ut magni graves sonos ederent, parvi acutos*. E circa la loro proportione. *Cum autem inter magnitudines spectetur propriè proportio, mensus malleos; proportiones facilè animadvertit; quibus harmonica vocum intervalla constituerentur, & quibus dissona; quibus concinna; & quibus inconcinna*. E perche (come asserisce Boetio nel sopradetto luogo) essendo cinque li martelli, il quinto come in consono fù regettato, & *cum quinque*, dice egli, *essent forte mallei Quintus verò est rejectus, qui cunctis erat inconsonans*. Furono adunque li martelli di questi pesi.

Il primo di 12. Il secondo di 9. Il terzo di 8. Et il quarto di 6. li quali secondo Boetio nel luogo sopracitato fra loro comparati, formavano le seguenti consonanze. *Hi igitur mallei*, dice egli, *qui 12. & 6. ponderibus urgebant diapason in duplo concinentiam personabant. Malleus vero 12. ponderum ad malleum 9. & malleus 8. ponderum ad malleum 6. ponderum secundum epitritam proportionem diatessaron consonantia jungebantur. Novem vero ponderum ad 6. & 12. ad 8. diapente consonantiam permiscebant. Novem vero ad 8. in sesquioctava proportione resonabat tonum*, come si vede del seguente essempio.

Con

Con questa osservatione adunque ritornato Pitagora a casa, ne fece molte esperienze, (come referisce Boetio nel primo della Musica cap.11.) se veramente in queste proportioni ne resultassero le consonanze. *Varia examinatione perpendit*, dice egli *an in his proportionibus ratio symphoniarum tota consisteret*. E ciò esperimentato con la divisione de Calami, con Pesi, Acetaboli, & altre esperienze, stabilì, che le sopra demostrate consonanze (quali solo furono note a gl' Antichi) si dimostravano con le proportioni di questi numeri ritrovate ne' martelli, e che queste fossero la vera regola d'esse consonanze, e dice Boetio nel luogo sopracitato *Itaque invenit regulam de qua posterius loquetur, quæ ex re vocabulum sumpsit*. Da tale perquisitione pigliarono motivo li Musici Teorici di stabilire per oggetto di questa nobil Arte il Numero Sonoro, poiche dice il Fogliani nella sua Musica Teorica sess.1.cap.1. che *Musicæ facultatis subiectum, quod Numerus sonorus appellatur, nihil aliud est nisi numerus partium sonori corporis, utputa chordæ, quæ numeri, ac discreti accipiens rationem, nos certiores reddit de quantitate soni ab eo producti*. E con ragione li Musici Teorici stabilirono il Numero Sonoro per oggetto della Musica per esser questa una delle Scienze Mathematiche, la divisione delle quali segue in questa forma.

Vanno queste considerando la quantità, la quale secondo Pitagora rapportato da Boetio nel 2. della Musica cap.3. *vel continua est, vel discreta. Sed quæ continua est, magnitudo appellatur. Quæ discreta est multitudo*. La Quantità Continua consiste nella continuatione, grandezza, & estensione delle sue parti, *& est suis partibus juncta*, e consiste propriamente nella grandezza, che magnitudine si chiama. La discreta consiste nella disgiuntione delle parti, & il proprio suo essere è nella moltitudine, e considera il numero, *& est disjuncta à se*. La Moltitudine in due membri si divide; *per se; & ad aliquid*. *Per se* viene considerata nel Numero assoluto dall' Aritmetico; & *Ad aliquid* come Numero relato dal Musico. La Quantità poi altra è Immobile, & altra Mobile. L' Immobile si considera dal Geometra; e la Mobile dall' Astronomo, onde so-

pra

pra ciò disse Boetio nel Proemio della sua Aritmetica. *Horum ergo illam multitudinem, quæ per se est Arithmetica speculatur integritas. Illam verò, quæ ad aliquid musici modulaminis temperamenta pernoscunt. Immobilis verò magnitudinis geometrica notitia pollicetur. Mobilis scientiam astronomicæ disciplinæ peritia vindicavit.*

Nella Musica, che considera il Numero *ad aliquid*, *ò relato* considera il Musico due cose; l'una la Voce, l'altra il Numero, che notifica quale, e quanta sii essa Voce; perciò si dirà esser il suo oggetto il Numero sonoro; onde hebbe motivo il Fogliani di dire nel luogo sopracitato, che questa nobil' Arte sii una scienza media tra la naturale, e la Matematica, poiche dice egli *Musica ex parte soni non dicitur Mathematica, sed Naturalis, ex parte verò numeri in illa considerati, qui proculdubio terminus est Mathematicus habens in numeris rationem mensuræ, dicitur mathematica, & quia neutrum seorsum, & per se, sed ex illis aggregatum speculatur, palam quod illa non est merè mathematica, nec merè naturalis; sed partim mathematica, & partim naturalis, & per consequens inter utramque media.*

Viene adunque definito il Numero Sonoro dal Kirchero nel libr.2. della Musurgia cap.2. in due modi; *latè*, & *strictè*. E dice egli: *Numerus igitur sonorus latè sumptus nil aliud est, quam numerus certam ad voces, sonosque relationem dicens, qui, & artificiosè in corpore sonoro reperitur. Stritè vero sumptus, relationem dicit ad intervalla tantum consona, quæ nil aliud sunt, quam certæ proportiones, ac formæ quædam consonantiarum primo loco in musica consideratæ.*

Abbenche sii vero, che le Consonanze si misurino con il senso dell' Udito, raccoglieremo però da quanto si è detto, che si deve obbedire alla ragione, come più verace, e certa, mentre ci avvisa Boetio al cap.9. del primo della Musica, che *Ipsas enim consonantias Aure metimur, Quibus verò inter se distantiis consonantiæ differunt, id jam non Auribus, quarum sunt obtusa judicia, sed regulis notionique permittunt, ut quasi obediens quidam famulus sit sensus. Judex verò, atque imperans ratio.* Et avanti di considerare le loro ragioni in ordine Teorico, sarà bene dimostrare la loro formatione in ordine Pratico, che sarà il motivo del seguente capitolo.

CAP. II.

Delle Consonanze, e Dissonanze in particolare, e loro formatione in ordine Pratico.

DOvendosi trattare delle Consonanze, e Dissonanze in particolare, si devono considerare le congiuntioni delle Voci, e Suoni, distinti per tuoni, e semituoni, che concorrono a formarle, mediante li quali sono costituite esse Consonanze, e dissonanze, e queste secondo la mente degl' Antichi sono, ò per congiuntione unisona, ò per congiuntione non unisona, e fra gl' altri da Tolomeo rapportato dal Gaffurio nel lib. 2. della Teorica capit.2. furono disposte in questa forma. *Ptolomeum*, dice il Gaffurio *conjunctarum vocum differentias hoc ordine legimus contraxisse. Voces, inquit inter, se, vel unisonæ sunt, vel non unisonæ. Non unisonarum vocum. Aliæ quidem sunt Equisonæ; Aliæ Censonæ; Aliæ Emmeles; Aliæ Dissonæ; Aliæ Exmeles.* L' unisone sono dette quelle che *unum, atque eundem sigillatim pulsæ reddunt sonum. Per Equisone* si considererano quelle, che *simul pulsæ unum ex duobus atque simplicem quodammodo efficiunt sonum.* E sono le Diapason e la bis Diapason. Le Consone sono quelle, che *compositum, ac permistum sonum efficiunt suavem.* Come sono la Diapente, e la Diapason. Diapente. Vengono dette Emmeli quelle, che *cum consonæ non sint, rectè tamen*

men aptantur ad cantilenam. Diſſone furono chiamate quelle, che *non permiſcent ſonos, atque inſuaviter feriunt ſenſum.* E le Eſmeli ſono quelle, che *non recipiuntur in conſonantiarum conjunctione;* il che viene meglio eſplicato dal Lanfranco nelle ſue ſcintille parte 4. carte 115. ove parlando delle conſonanze ſecondo la mente degli Antichi, le divide in Uniſone, Equiſone, Conſone, Emmeli, e Diſſone; *Uniſone ſono quelle,* dice l'Auttore, *che percoſſe inſieme fanno il ſuono medeſimo, come è lo Uniſono.* Equiſone *ſono quelle altre Conſonanze, che rendono di due ſuoni il ſuono ſimile, come è Ottava, Quintadecima, e Vigeſimaſeconda.* Conſone *ſono quelle, che fanno il ſuono permiſto, ma ſoave, come è la Quinta, e la Duodecima.* Emmele poſcia *ſono quelle, che ſi approſſimano alle conſonanze, come ſono la Terza, e Seſta, e le altre imperfette conſonanze.* Diſſone *ultimamente ſono quelle, che propriamente Diſſonanze chiamate habbiamo;* onde noi potremo dire con il Dentice ne ſuoi Dialoghi, che *le Diſſonanze ſono quelle, che in neſſun modo accordano. Le Conſonanze ſono le quinte, le duodecime, & altre compoſte. L'Uniſone ſono quelle, che fra di loro fanno ſempre un medeſimo ſuono di voce. L'Equiſone ſono l'ottave, le quintedecime, e l'altre compoſte. E l'Eſmele ſon quelle, che ſi poſſono addattare alla melodia, cioè, che ſi poſſono porre in mezzo delle perfette conſonanze, come à dire le terze, le ſeſte, e tutte le altre.*

Li Moderni Muſici Pratici dividono queſte congiuntioni delle voci conſone, e diſſone in tre Claſſi, cioè Conſonanze Perfette, Conſonanze Imperfette, e Diſſonanze, o Falſe.

Vogliono alcuni, che la ſola ottava ſii conſonanza perſetta, e che l' uniſono non ſii conſonanza, ne meno diſſonanza, ma principio dell'una, e dell'altra: queſte conſonanze ſi dividono in ſemplici, compoſte, o duplicate, triplicate, e quadruplicate, come dall'eſſempio.

	Perfette uniſone, & equiſone.		Perfette mezzane, e conſone.	
Semp.	Uniſono	1	Quinta	5
Comp.	Ottava	8	Duodecima	12
Trip.	Quintadecima	15	Decimanona	19
Quadrup.	Vigeſimaſeconda	22	Vigeſimaſeſta	26

Imperfette, & Emmeli

Semp.	Terza	3	Seſta	6
Comp.	Decima	10	Decimaterza	13
Trip.	Decimaſettima	17	Vigeſima	20
Quadrup.	Vigeſimaquarta	24	Vigeſimaſettima	27

Diſſone, e Falſe.

Semp.	Seconda	2	Quarta	4	Settima	7
Comp.	Nona	9	Undecima	11	Decimaquar.	14
Trip.	Decimaſeſta	16	Decimaott.	18	Vigeſimapri.	21
Quadrup.	Vigeſimaterz.	23	Vigeſ.quin.	25	Vigeſim.ott.	28

TAVOLA GENERALE.

Perfette	falſe	imperf.	falſe	perf.	imperf.	falſe
1	2	3	4	5	6	7
8	9	10	11	12	13	14
15	16	17	18	19	20	21
22	23	24	25	26	27	28

ALTRA TAVOLA GENERALE.

Perfette	Imperfette	Falſe
19	20	18
15	17	16
12	13	14
8	10	11
5	6	9
1	3	7
	1	4
		2
		1

Uniſono, baſe di tutte le Voci.

Abbenche ſi ſii poſta la quarta fra le diſſonanze,conſiderata con l'opinione de moderni Pratici non come accordo,mà come ſemplicemente quarta, ad ogni modo accompagnata con l'armonia delle altre parti facendo parte di mezzo, rieſce conſonanza, mentre che eſſendo unita con la quinta, forma una perfetta ottava armonicamente tramezzata.

Habbiamo poſto pure l'ottava come replica dell'uniſono non ſolo per ſeguire l'opinione de Pratici, quali vogliono, che ogni conſonanza, e diſſonanza ſi replichi con l'aggiunta del numero 7. verbi gratia alla ſeconda aggiunto il 7. diventa nona; alla quinta aggiunto il 7. diventa duodecima; così parimente all'uniſono aggiunto il 7. diventa ottava; mà anche perche habbiamo detto nel cap.20. della 2. parte, l'ottava è ſimile al ſuo primo ſuono *octavus itaque ſonus*, dice il Gaffurio, *ſimilis eſt primo*.

Mà di già è tempo di conſiderare la formatione di queſte congiuntioni delle voci, che formano le conſonanze, e diſſonanze, che ſono molto neceſſarie al Muſico, come quelle che ſono gli elementi Muſicali, e da queſti depende il tutto, perche dice Ariſtotile che *Omnis ſcientia, & cognitio fit ex cognitione principiorum*; ſii adunque dell' uniſono.

L'Uniſono che deriva dal Latino, e tanto vale, quanto a dire *vox unius ſoni*, non ſi deve dire propriamente conſonanza, mà *ex vi vocabuli, & efformationis*, uniſonanza, perche in ſoſtanza non è ſuono diverſo, mà ben ſi replicato, che per ciò diremo non eſſere, ne con-

nè consonanza, nè dissonanza, mà principio, e radice di quelle, come l'unità non è numero, ma principio de numeri, & il punto non è corpo; mà principio della linea, onde disse Gregorio Rau nell'Enchiridion, *Est fundamentum aliorum modorum, & semper manet immobilis*. Stefano Vaneo nel 1. della Musica c.25. lo difinisce con dire: *Unisonus est saltem duorum æqualium sonorum aut saltem in unico; & eodem sono punctim, aut linealiter constantium aggregatio*. Il Valla nel 2. della Musica dice, che *Est status vocis, neque in acutum, neque in gravem tendens*. Et il Kirchero lib.3. della Musurgia cap.5. *Unisonus est ejusdem vocis repetitio omnis intentionis, & remissionis incapax*. Onde si diranno le voci unisone, quando si troveranno due, ò più note congionte insieme nel medesimo luogo, ò corda consimile, come si vede dagli essempii.

La seconda, che è una delle dissonanze, è una mistura di due suoni, che aspramente pervengono all'udito, & è maggiore, e minore, come sono anche le terze, e seste, e settime, La minore è quella, che è formata dal semituono; come voce equivoca, *equivocatur ad duo*, dice Pier Canutio Potentino rapportato dal Picitone nel 1. lib. del Fior Angelico cap.34. *idest discordantiam, & conjunctionem*, come discordanza di due voci congiunte insieme, si considera al presente, la quale secondo esso Picitone nel sopradetto luogo, *è una certa discordanza, e mistura di due voci, e di due diesis: ab invicem distantium effecta*: e secondo il Vaneo nel primo della Musica cap.28. *Est autem duorum sonorum proximè conjunctorum copulatio, sive cohærentia*.

La seconda maggiore è quella, che vien formata dal tuono perfetto, il quale parimente anch'esso, come equivoco importa quattro cose, come habbiamo detto nel ottavo cap. della seconda parte, al presente noi lo consideraremo, come congiuntione, ò coadunanza di due voci, che essendo difficili ad unirsi fra loro, formano una dissonanza aspra, & ingioconda all'udito; di questo tuono, ò seconda disse Andrea Ornito Parco, che *Est vocis à voce per secundam perfectam distantia*; & il Kirchero *Tonus qui, & secunda maxima &c.* vedi gli essempii.

Seconde minori. Seconde maggiori.

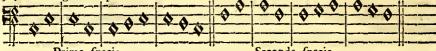
Queste seconde si possono formare anche accidentalmente con le figure accidentali di b molle, ♮ quadro, e ✕ diesis, come pure si possono anche rendere mediante questi segni, di maggiori in minori, e di minori in maggiori.

La Terza è una delle consonanze imperfette, & è di due sorti, l'una minore, e l'altra maggiore; la minore vien chiamata da Greci semiditono, & anche Trisonia minore (la sua derivatione si dimostrerà quando si parlerà della terza maggiore) di questa disse il Picitone nel Fior Angelico lib.1. cap.37. *Semiditonus est species discantus*,

qui tertia imperfecta dicitur; e si ritrova in tre note, che racchiudono un tuono, & un semituono. Sinibaldo Heyden la definisce con dire *Semiditonus est intervallum vocum à quacunque linea ad alteram, aut à quocunque spatio ad alterum v. g. re, fa. mi, sol.* e da Giovan Spangerbeck: *est intervallum vocis à voce per tertiam mollem, & imperfectam, fitque inter re, fa. mi, sol.* fù anche chiamato questo spatio di un tuono, e mezzo, Triemituono. La terza minore hà due specie, le quali vengono formate per variata sede del semituono, non solo in esse terze, ma anche in tutte le altre consonanze, e dissonanze, e quante variate positioni haverà il semituono in esse, tante saranno le specie loro: vedi gli essempii, li quali si formano con una parte sola per non accrescere il Volume. Le note nere significano il semituono.

Prima specie. Seconda specie.

La Terza maggiore chiamata da Greci Ditono, & anche Trifonia maggiore, è detta Ditono à *dia*, che importa *due*, & *tonus, toni,* quasi *duo toni simul juncti*. Trifonia poi si dice à *tris* Greco, che importa *três*, & *phonia*, che significa *sonorità*, cioè sonorità di trè voci.

Questa Terza adunque è una mistura, ò concordanza di tre voci, ò note, *ab invicem duobus tonis distantium,* overo, Ditono non è altro, che la sonorità di tre note, o voci, che formano la compositione di tre suoni, fra quali non entra il semituono; di questa disse Sinibaldo Heyden lib. 1. de Arte canendi: *Ditonus est intervallum à quacunque linea ad alteram, aut à quovis spatio ad alterum, ita tamen, ut nullum semitonium contineat.* Hermano Fineck nella sua Pratica lib 1. *Ditonus est perfecta tertia duos tonos habens, cujus duæ sunt species, ut, mi. fa, la.* e Giovan Spangerbeck *Est dura, & perfecta tertia, fitque inter, ut, mi. fa, la.* vedi gli essempii.

Prima specie. Seconda specie.

Queste terze tanto maggiori, quanto minori si posono tramutare medianti li segni accidentali, di maggiori in minori, e di minori in maggiori, come

minori in maggiori. maggiori in minori.

La Quarta da Greci chiamata Diatessaron, Tetracordo, e Tetrafonia, viene annoverata dalli Musici Pratici fra le dissonanze, ma fra queste è la meno dissonante; accoppiata con la quinta nella formatione dell'ottava (come si disse) è consonante; onde si può dire, che sii Anomala fra le consonanze, e dissonanze. Si dice Diatessaron à *dia*, che importa *due*, & *Tessaron*, che significa *quattro*, cioè l'estremità di due voci congionte per l'intervallo di quattro note, o voci; si dice *Tetracordo* à *tetra* Greco, che significa *quattro*, e *chordon*, che è interpetrato *voce*; onde Tetracordo non è altro, che la congiontione di quattro voci, ò suoni; deriva la denominatione di Tetrafonia à *Tetra* Greco, che importa,

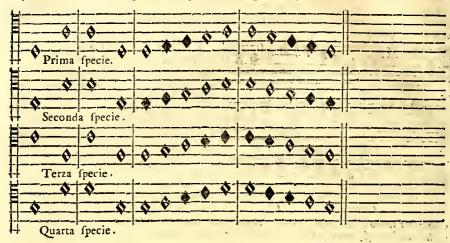
come

come si è detto, *quattro*, & *phonia*, cioè *sonoritas*, siche sonorità di quattro voci significa, e viene descritta dal Kirchero lib. 3. della Musurgia cap. 5. con dire: *Intervallum musicum est, quo vox per duos tonos, & semitonium minus sursum, & deorsum movetur*; si chiama anche quarta minore, e perfetta, la quale hà tre specie conoscibili per la variata positione del semituono, come

Il Tritono, chiamato anche Ditono cum tono, overo Tetracordo, o Tetrafonia maggiore, o quarta maggiore, è una compositione dissonantissima, e si dice Tritono, a *tris*, che importa *tre*, & *tonus toni*, cioè compositione di tre tuoni, fra quali non entra semituono alcuno, & è uno delli intervalli superflui considerati nella Musica, di cui disse Boetio, *Est autem tritonus durissima species, & est vitanda in musica propter sui cantus duritiem*, che perciò fu ritrovato il b molle per distruggerlo: *Enim*, dice egli, b *molle invenit propter dictum tritonum, ut eum destrueret*, e descrivendolo disse il Kirchero nel luogo sopracitato: *Tritonus, sive quarta major intervallum musicum est, vocem per tres tonos intendens, aut remittens*: vedi l'essempio.

La Quinta diminuta, o semidiapente, secondo il Kirchero nel luogo sopracitato: *Musicum intervallum est, quo vox per duos tonos, & totidem semitonia minora movetur*: questo intervallo è consimile al tritono, poiche disse esso Kirchero nel lib. 5. della Musurgia cap. 14. §. 4. abbenche l'uno costi di quattro gradi, e l'altro di cinque, ad ogni modo quanto all'orecchio sono consimili, & *si enim*, dice egli, *Tritonus ut plurimum in scala quatuor gradus habeat, semidiapente verò quinque, est autem una, & eadem quo ad aures dissonantia, uti ex systemate harmonico paulò postponendo patet*: come si può vedere dalle tastature degli Organi, & altri istrumenti da tasto; sono però differenti in due cose, l'una, che il Tritono non ammette naturalmente il semituono, come fa la quinta diminuta; l'altra, che uno è differente dall'altro per l' intervallo d'un comma, come afferma il Kirchero nel luogo sopracitato §. 5. *Cum Tritonus, & Semidiapente quasi idem sint, & intervallo commatis solum distent, &c.* vedi l'esempio d'ambedue.

La Quinta perfetta, una delle consonanze perfette da Greci chiamata Diapente, Pentachordum, ò Pentaphonia; vien detta Diapente, a *dia*, che significa *de*, overo, *per*; & *pente*, che importa *cinque*, cioè consonanza di cinque voci, o suoni; Pentachordo si dice à *pente*, che come habbiamo detto *cinque* significa, & *chordon*, cioè *voce*; così Pentafonia, à *pente*, coiè *cinque*, & *phonia*, cioè *sonorità*, il che tutto significa una consonanza di cinque voci, o suoni, che racchiudono tre tuoni, & un semituono; di questa anche fu detto, che *est connexio, ex diatessaron, & tono*; & è descritta dal Kirchero nel lib. 3. ubi supra, con dire: *Diapente Musicum intervallum est, quo vox ab unisono ascendendo, per tres tonos, & se-*

mitonium minus quibus constat ; sive per duos tonos majores , & unum minorem , cum semitonio majori movetur . Le sue specie sono quattro, vedi gli essempii .

La Quinta non solo è diminuta , ma pur anche è superflua , la quale non è abbracciata se non rarissime volte da Musici ; come pure anche la Quarta viene considerata come superflua ; vedi gli essempii .

La Sesta da Greci chiamata *Exacordum, ab exa,* che significa *sei*, & *chordum*, che s'intende *voce* ; è anche detta *Exaphonia , ab exa* , che importa *sei* , come si disse , & *phonia* , *sonorità* ; onde è una compositione di sei voci, la quale si divide in maggiore, e minore .

L'Exacordo minore, ò sesta minore, si dice anche *semitonium cum diapente* , di cui disse Hermano Finek : *Semitonium verò cum diapente est imperfecta sexta , quæ constituitur duobus semitoniis , & tribus tonis ;* e Sinibaldo Heyden : *Est vocis transitus à qualibet linea in tertium spatium : à quolibet spatio in tertiam lineam, duo semitonia, & tres tonos intra se continens . Exemplum est mi, & fa, sextam minorem vocant cantores ;* & il Kirchero nel lib. 3. della Musurgia cap. ut sup. *Sexta minor musicum intervallum est , quo vox per tres tonos , & duo semitonia minora, quibus constat movetur sursum , vel deorsum ;* adunque la sesta minore contiene in se due semituoni , e tre tuoni , le specie della quale causate dalla variata sede del semituono sono tre , come dagli essempii .

La sesta maggiore detta Exacordo, & Exaphonia maggiore, & anco *tonus cum diapente*, di questa dice Hermano Fineck lib. 1. della sua Pratica, che *est perfecta sexta, quæ continet quatuor tonos, & unum semitonium*: Sinibaldo Heyden de Arte canendi cap. 3. *est itidem transitio à qualibet linea, in tertium spatium, aut à quovis spatio ad tertiam lineam, sed quæ unum tantum semitonium, & quatuor tonos continet. Exemplum: ut, & la, per sextam; alias sexta major dicitur*, come si può vedere dagli essempii; le sue specie sono tre.

Queste seste maggiori, e minori si possono tramutare mediante li segni accidentali di maggiori in minori, e di minori in maggiori, come

La settima una della dissonanze da Greci detta Eptachordum, & Eptaphonia da **Epta**, che *sette* significa, & *chordum*, & *phonia*, che importa quanto si disse di sopra, e si dimostra, che sia una congiuntione di sette voci, o suoni, & è di due sorti, l'una maggiore, e l'altra minore.

La ſettima minore detta eptachordo, & eptaphonia minore, chiamata anche *diapente cum ſemiditono*, è compoſta di ſette voci, & è differente dalla maggiore non per la quantità delle voci, ma per li ſemituoni, poiche queſta contiene quattro tuoni, e due ſemituoni, e quella è di cinque tuoni, & un ſemituono; la deſcrive il Kirchero nel lib. 3. &c. con dire: *Semiditonus cum diapente, ſeptima minor intervallum eſt, quo vox movetur ab uniſono per quatuor tonos, & duo ſemitonia minora v.g. ex D. in C. tono deficit à diapaſon*: le ſue ſpecie ſono cinque, ſecondo la variata ſede del ſemituono: vedi gli eſſempii.

Prima ſpecie.

Seconda ſpecie.

Terza ſpecie.

Quarta ſpecie.

Quinta ſpecie.

La Settima maggiore, Eptaphonia, & Eptachordo maggiore chiamata, & anche detta *diapente cum ditono*, è una congiuntione di ſette voci, o ſuoni diſtribuiti in cinque tuoni, & un ſemituono; di queſta diſſe il Kirchero nel luogo ſopracitato: *Ditonus cum diapente eſt ſeptima major quinque tonis, & ſemitonio minore conſtans, ejus aſcenſus eſt ex C. in B mi, & deficit à diapaſon ſemitonio minore, ſuperatque ſemidiapaſon uno commate*, & è di due ſpecie, come dagli eſſempii.

Prima ſpecie.

Seconda ſpecie.

L'ottava Regina delle Conſonanze non ſolo è una delle perfette, mà fra queſte è la perfettiſſima, vien detta da Greci Diapaſon Ocdoſonia, Archiſymphonia, ò pure Archophonia; ſi dice Diapaſon, *à Dia* interpretato *de*, overo *per*, & *pan*, *quod eſt totum*. Cioè madre, nudrice, luogo, e recettacolo, & univerſal ſoggetto di tutte le altre conſonanze; poiche Diapaſon s'interpreta anche *totum*, cioè che include tutte le altre, che perciò fù chiamata Archiſimphonia, ò Archophonia dal Greco vocabolo *Archos*, che vuol dire *Principe*, & *phonia*, cioè *ſonoritas*, cioè Principeſſa ſonora; ſi dice Ocdophonia, da *Ocdo* che ſignifica *otto*, & *phonia ſonorità*, cioè ſonorità di otto voci; è chiamata da Tolomeo equiſonanza, perche la prima, & ottava nota, ò voce congiunte inſieme, formano una tal conſonanza, che pajono una iſteſſa voce, con la ſola differenza del grave, e dell'acuto; è pur anche detta *Diapente cum Diateſſaron*, perche congionte inſieme la compongono; di queſta diſſe il Kirchero nel luogo ſopracitato, *Diapaſon conſonantiarum regina intervallum muſicum eſt conſtans ex Diapente, & Diateſſaron, quo vox per quinque tonos, & duo ſemitonia minora movetur à natura voci humanæ inſita* coſta adunque di cinque tuoni, e due ſemituoni, e ſi ritrova da una lettera all'altra, come da A ad A. e da B a B. &c. le ſue ſpecie formate dalla variata poſitione delli ſemituoni ſono ſette, come dagli eſſempii.

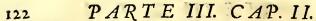
Prima ſpecie.

Prima ſpecie.

Terza ſpecie.

Quarta ſpecie.

Quarta ſpecie.

Seſta ſpecie.

Si ritrova l'ottava alle volte eſſer diminuta, e ſuperflua, & entrambi ſono intervalli falſi, e diſſonanti; l'ottava diminuta ſi chiama ſemidiapaſon, e manca dalla vera ottava di un ſemituono, & è compoſta di quattro tuoni, e di tre ſemituoni, come dall'eſſempio.

L'ottava ſuperflua ſupera la vera ottava d'un ſemituono, e ſi forma di ſei tuoni, e d'un ſemituono, come dall'eſſempio.

Queſti intervalli ſuperflui, e diminuti poſti aſſolutamente nelle cantilene offendono molto, e non può l'udito patirli; vengono però uſati da buoni Pratici la quinta diminuta, e la quarta ſuperflua, e fanno buon effetto, purche ſiino poſte con i debiti modi; la quinta ſuperflua, e la quarta diminuta non ſono praticate; l'ottava poi, ſi ſuperflua, ò diminuta, è totalmente abborrita, e fuggita da tutti li buoni Compoſitori.

Abbenche tutte le Conſonanze ſiino dolci, e grate, ad ogni modo ſi può dire, che la quinta ſia più piena dell'ottava, perche maggiormente occupa l'udito, e più lo diletta a cauſa degli eſtremi ſuoi diſſimili, a differenza dell'ottava, che in tutto li hà ſimili; la quinta è anche più piena della quarta, e la quarta più di tutte le altre, che li ſono minori. Le conſonanze imperfette ſono men piene delle perfette; la terza, e ſeſta maggiore ſono più vaghe, & allegre delle minori; le maggiori deſiderano ſempre farſi maggiori, bramando la ſeſta paſſare all'ottava, e la terza alla quinta; e le minori amano di minorarſi, deſiderando la ſeſta di paſſare alla quinta, e la terza all'uniſono; le maggiori formano il concento vivo, & allegro, e le minori languido, e meſto. Le diſſonanze per natura loro ſono aſpre, & all'udito inſopportabili, ad ogni modo ſono più aſpre, e crude la ſettima maggiore, e la ſeconda minore, le quali maggiormente ſi ſcopriranno, ſe non ſaranno poſte con li debiti modi; la ſettima minore, e la ſeconda maggiore ſono men'aſpre, e tali maggiormente compariranno legate, e riſolte con i debiti modi.

CAP. III.

Della conſideratione del Numero in ordine Armonico.

NEll'antecedente capitolo habbiamo conſiderato la compoſitione delle conſonanze, e diſſonanze in ordine Pratico; hora ſi deve dimoſtrare la loro formatione in ordine Teo-

ne Teorico, mà perche queste furono investigate dal famoso Pitagora dal suono de martelli (come si disse nel cap.1. di questa terza parte) & havendo il Numero del loro peso considerato in essi, fatto conoscere a quel Filosofo, che questa era la loro radicale costitutione, e vera, e reale formatione, perciò doveremo noi avanti di trattare di esse, considerare nel presente capitolo la qualità, e quiddità di esso Numero; richiederebbe in vero la materia un non picciol volume, e non un breve capitolo; pure, a sodisfatione, & intelligenza del nostro Musico Testore, procuraremo formarne un' Epitomatico Trattato.

E' quasi commune opinione, che l'huomo naturalmente numeri, e che il buon Dio gli concedesse il Numero come necessario instrumento al discorso, & alla ragione, poiche senza questo si dimostra pazzo, e stolto, e tutte le Scienze, & Arti, vili, & abiette si rendono, come asserisce il Gaffurio nel lib.2. della Teorica cap.6. con dire. *Numerum quoque ab ipso Deo hominibus traditum, velut rationis, discursionisque necessarium instrumentum, quo sublato, & animus amens appareat, & scientiæ, artesque; ut jam diximus, penitus evanescant. Omnia denique mala esse censuit Plato, quæ concordi numero, & pulchritudine carent; quæ vero consentientibus bona.* E furono li Numeri in tanta consideratione appresso li Pitagorici, che tutta la loro Filosofia in questi fondarono, poiche l' Unità (come rapporta il Keplero lib. 3. Harmonices Mundi pag.4.) gli rappresentava la Forma, l'Idea, e la Mente. *Nam unitas*, dice egli, *repræsentabat ipsis Ideam, Mentem, & Formam*. Nel due, come quello, che ammette divisione, consideravano la Materia. *Binarius igitur altereitatem signabat, & Materiam, quia divisionem ille admittit, ut & ista.* E dal tre notificato gli era il composto di materia, & forma, perche costa di tre dimensioni, come il Numero ternario di tre unità. *Denique Ternarius notabat illis Corpus compositum ex Forma, & Materia, sicut 3. compositus est ex 2. & 1. & quia corpora mundana tot habent dimensiones, quot Ternarius unitates.* Mà non si contentarono di stabilire nelli Numeri li tre principii del composto corporeo, che vollero anche l' istessa Anima esser formata da questi. *Neque tantum* dice il citato Keplero *symbola erant Numeri trium principiorum, sed jam ipsa anima componebatur ipsis, & ex hisce numeris, eorumque proportionibus.* E conclude in fine esso Keplero nel sopracitato luogo, che da questa consideratione affirmassero li Pitagorici, che l'Anima si dilettasse tanto del Canto, per esser questo formato d'Armoniche proportioni. *Ad hoc dogma*, dice l' Auttore, *duxit illos proculdubio, consideratio ista, quod Anima humana delectetur tantopere vocibus, quæ aliquas proportiones harmonicas magnitudine sua formant, & continent.*

Essendo adunque il Numero tanto necessario alle cose create, e costando le Musicali Armonie di Numerali proportioni, mentre che asserisce il precitato Gaffurio, che *tota ipsa musica motus, & vocum numero indiget*. Doverà per tanto lo studioso esser ben istrutto della qualità, natura, e quiddità di essi Numeri, mentre che ci avisa il Kirchero nel lib. 5. della Musurgia cap.1. che il Compositore *Numerorum naturam, & proportionem (sine quorum notitia nihil in hoc negotio dignum præstiterit) perfectè quoque calleat oportet.*

Il Numero secondo Boetio è un aggregato di unità. *Numerus est unitatum collectio, vel quantitatis acervus, ex unitatibus profusus.* Secondo Giordano Nemorario. *Numerus est quantitas discretorum collectiva.* E secondo Euclide nel lib.7. degli Elementi Geometrici *Numerus autem ex unitatibus composita multitudo.* La di cui denominatione deriva à *Nummo*, & il suo Algoritmico processo segue in questa forma. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 20. 30. &c. 100. 200. 300. &c. 1000. 2000. 3000. &c. in infinito. Cioè, uno, due, tre, quattro, cinque, sei, sette, otto, nove, dieci, vinti, trenta &c. cento, duecento, trecento &c. mille due mille, tre mille &c. in infinito.

L' uno, che in latino si dice *unus*. Hebbe la sua denominatione da, *ena* Greco vocabo-

lo. Il

lo. Il due, e tre, che *duos, & tres* si dicono in Latino, vennero dalli vocaboli Greci *dya, & tria*. Il quattro hebbe la sua denominatione dalla figura quadrata, & in latino si dice *quatuor*. Il cinque in Latino detto *quinque*. Fù così detto *ad placitum primi instituentis*. Il sei, sette, otto, nove, e dieci, che in latino si dicono *sex, septem, octo, novem, & decem*, derivarono dalli Greci vocaboli *Hexa, Hepta, Ocdo, Nea, e Deca*. Il vinti, che in Latino si dice *viginti*, fù così detto, *quasi decem bisgeniti*, e così il trenta, che Latinamente si dice *triginta*, si dice *à decenario tergenito*. E così degli altri in fino al cento, che derivò *à cantu*. Il duecento quasi *dyacentum*, e così degli altri insino al mille, così denominato *à multitudine*, che perciò la soldatescha fù chiamata militia, *quasi multitia*. Vogliono che l'unità fra li Numeri non sii Numero, mà fonte, origine, e principio di essi Numeri, come il punto è principio della grandezza, come asserisce Margarita Filosofica lib. 4. trat. 1. cap. 3. con dire *Unitas autem non est numerus, sed principium numeri, sicut magnitudinis punctum*. Questa Unità, che è l'origine degl' altri Numeri, si dice parimente Maschio, e Femina, & anco Pare, & Impare, & essendo principio, e fine, si riferisce a Dio, come vuole Macrobio rapportato da Giovan Froschio nel suo Opusculo Rerum Musicalium cap. 2. *Jam numerorum origo monas est*, dice egli, *quæ unitas dicitur, & mas idem, & fæmina est, par idem, atque impar, ipse non numerus, sed fons, & origo numerorum. Hæc monas initium, finisque omnium, ipsa principii, ac finis nesciens, ad summum Deum refertur. Hæc ferè Macrobius.*

Si considera il Numero dal Aritmetico in tre modi. *Secundum se ad aliquid. Et secundum formam* cioè il primo modo in se stesso considerato, il secondo ad altri comparato, & il terzo come applicato alle figure Geometriche *Numerus secundum se*, dice il Fabro Stapulense nell' Epitome sopra li due libri dell' Aritmetica di Boetio: *Est numerus, qui in comparatione ad alterum minimè consideratur, neque ut ad figuras Geometricas applicatur.*

Numerus ad aliquid est, qui in comparatione ad alterum sumptus consideratur.

Numerus secundum formam dicitur, pro ut ad figuras Geometricas applicatur.

Abbenche sii in sola consideratione del Musico il Numero *ad aliquid*, cioè relato, ad ogni modo è di necessità considerare anche il Numero *in se*, come quello che serve di lume alla cognitione del Numero *ad aliquid*, ò relato. Il Numero poi *quoad Geometricas figuras* non è in consideratione del Musico.

Del Numero in se stesso considerat.

Il Numero, che come si disse, *est Unitatum collectio*, considerato in se stesso, e nelle sue parti si divide in due Generi, e questi in più specie, come insegna il Froschio nel luogo sopracitato, con dire: *Hic in se ipso, & suis partibus consideratus in duo genera dividitur, quorum utrumque in species complureis distrahitur.*

Il primo genere è il Numero pare. *Primum itaque*, dice il sudetto Froschio ubi supra, *Est par numerus, qui in duas partes æquales divisibilis est, nulla unitate media, ut quatuor dividitur in duo, & duo unitate nulla mediante. Is numerus ab Arithmeticis fæminæ, & matris adpellatione vocatur.* Et il Stapulense nel luogo &c. *Numerus par est, qui in duo æqua dividi potest.* Di questo disse Boetio nel primo dell' Aritmetica cap. 4. *Par numerus est, qui sub eadem divisione potest in maxima, parvissimaque dividi.*

Il secondo Genere è il Numero Impare, il quale secondo il Froschio sopracitato, *est qui in duo æqualia dividi non potest quin unitas interveniat, ut quinque, in duo, & duo diviso, unitas intercedit. Hic mas vocatur, & patris ad pellatione veneratur.* Di questo dice il Stapulense ubi &c. *Numerus impar est, qui in duo æqua minimè dividi potest.* E Boetio nel luogo sopracitato. *Impar vero numerus est, cui hoc quidem accidere non potest, sed cujus in duas inæqua-*

inæquales summas naturalis est sectio. Tanto il Numero pare, quanto l'impare si subdividono in più divisione, come qui appresso si vedrà.

Del Numero Pare.

Il Numero pare si divide in due modi; l'uno come denominato dalle sue parti, l'altro secondo la summa delle sue parti.

Il Numero pare denominato dalle sue parti hà tre specie. *Par pariter par; Par pariter impar; & Par impariter par*. Cioè Numero pare parimente pare; parimente impare; & imparimente pare.

Il Numero pare parimente pare è un Numero, le di cui parti si dividono in due parti uguali in fino, che arriva alla indivisibile unità; di questo disse il Stapulense ubi supra, che *est numerus par, cujus partes in duo æqua ad unitatem usque sectionem recipiunt*. Et il Froschio, ib. *Imprimis est numerus par pariter par, cujus singulæ partes in singula duo paria dividi possunt, quo usque ad indivisibilem unitatem redigantur, ut sexdecim in octo, & octo; octo in quatuor, & quatuor; quatuor in duo, & duo; duo in monadem, & monadem*.

Il Numero pare parimente impare, è un Numero, le di cui parti fra loro sono uguali, mà esse sono di Natura impare, come dimostrò il Stapulense con dire. *Est numerus par cujus media æqualium partitionem non admittunt*. Et il Froschio. *Deinde est numerus par pariter impar, qui in duas partes æquales quidem, sed ipsas impares divisibilis est, ut decem in quinque, & quinque*.

Il Numero pare imparimente pare è un Numero le di cui parti si dividono in parti uguali, mà questa divisione non arriva insino alla indivisibile unità, come lo descrive il Stapulense. *Est numerus par, cujus media æqualium partitionem admittunt, sed partium in duo æqua partitio citra unitatem deficit*. Et il Froschio. *Tandem est numerus par impariter par, cujus partes pares, & aliquoties in binas æquales distrahuntur, sed hujusmodi subdivisio ad unitatem usque non pertingit, ut viginti quatuor in duodecim, & duodecim; duodecim in sex, & sex; & sex in tria, & tria, qui ambo numeri sunt impares*.

Il Numero pare considerato secondo la summa delle sue parti hà tre specie, e sono *Perfectus; Diminutus; & Abundans;* cioè Perfetto; Diminuto; & Abbondante.

Il Numero perfetto è un Numero pare, che da tutte le sue parti viene misurato, quali unite compongono la total sua summa; lo dimostra il Stapulense con dire: *Numerus perfectus est numerus par, cujus omnes compositæ, simulque acceptæ partes, sui totius summam implent. Pars est quæ aliquoties sumpta, neque excrescendo, neque deficiendo suum totum metitur*. Et il Froschio *Est numerus par perfectus, cujus partes simul sumptæ summam sui ipsius ex æquo perficiunt; ut sex, cujus aliquotæ tria, duo, & monas ipsum planè perficiunt*.

La Parte Aliquota secondo il Fogliani nella sua Musica sect. 1. cap. 2. *Est quæ aliquotiens sumpta reddit præcisè suum totum, ut unitas respectu binarii; bis enim sumpta restituit præcisè suum totum, hoc est binarium. Eadem ratione binarius est pars aliquota respectu quaternarii, & ternarius respectu senarii, & sic de similibus. Pars vero non aliquota huic opposita est, quæ aliquotiens sumpta non reddit præcisè suum totum, ut ternarius respectu septenarii; bis enim sumptus à summa sui totius deficit; Ter autem sumptus summam sui totius transcendit*.

Il Numero diminuto è quello, che non empie la summa del suo tutto; di esso disse il Stapulense *Numerus diminutus est, cujus collectæ partes, minus ipso toto redduntur, qui, & imperfectus dicitur*. Et il Froschio. *Est numerus par, cujus partes aliquotæ unà constitutæ summam sui totius non perficiunt, ut octo, cujus aliquotæ sunt quatuor, duo, & monas, quæ septem dumtaxat faciunt*.

Il Numero superfluo è quello, le di cui parti eccedono il suo tutto. *Numerus abundans* dice il Stapulense, *est cujus in unum adactæ partes totius summam excedunt, qui & idem superfluus nuncupatur*. Et il Froschio. *Est enim numerus par superfluus, cujus partes aliquotæ simul sumptæ,*

ſumptæ, ſummam ſui totius excedunt, ut duodecim, cujus aliquotæ ſunt ſex, quatuor, tria, duo, & monas, quæ faciunt ſexdecim.

Vuole l'Artuſi nella ſua Arte del Contrapunto riſtampata nel 1598. che il Numero Pare ſi poſſi anche dividere in parti ineguali. *Pare è quella*, dice egli alle carte 5., *che può eſſere partito in due parti eguali, & anco ineguali, laonde ſi divide il 10. in 5. & 5. & in 3. & 7. & è il ſuo proprio, che ſe una parte ſi ritrova eſſer uguale, l'altra ſimilmente ſarà uguale, e ſe l'una ineguale, l'altra altresì ineguale.*

Del Numero Impare.

Il Numero Impare, che è diſtinto per natura, e ſoſtanza dal Numero pare, mentre che non ſi può dividere in due parti uguali, come fà il Numero pare, *è quello*, dice l'Artuſi nel luogo ſopracitato, *che nella ſua diviſione non riceve nelle parti ugualità alcuna, come il 7. che ſi divide in 4. & 3. parti ineguali, & il ſuo proprio è, che una parte ſia eguale, e l'altra ineguale.* Parlando Boetio della differenza del Numero pare, & impare, diſſe nel primo dell' Aritmetica cap. 13. *Siquidem ille in gemina membra æqua dividi poteſt; hic ne ſecari queat unitatis impedit interventus.* E ſegue l' Auttore in dimoſtrare le ſue diviſioni, e ſpecie. *Tres habet ſimiliter ſubdiviſiones, quarum una ejus pars eſt is numerus, qui vocatur primus, & incompoſitus. Secunda vero, qui eſt ſecundus, & compoſitus. Et tertia is, qui quadam horum medietate conjunctus eſt, & ab utriuſque cognatione aliud naturaliter trahit, quod eſt per ſe quidem ſecundus, & compoſitus, ſed ad alios comparatus primus, & incompoſitus invenitur.* Et il Gaffurio nel 2. della Teorica cap.7. parlando di queſta diviſione diſſe. *Imparium verò numerorum, Alius primus, & ſimplex; Alius ſecundus, & compoſitus; Et Alius mediocris.* Sono adunque le ſpecie del Numero impare tre; la prima Numero impare ſemplice, primo, & incompoſto; la ſeconda Numero impare ſecondo, & compoſto; e la terza Numero impare mediocre, overo per ſe primo, & incompoſto.

Il Numero impare ſemplice, primo, & incompoſto è quello, che non hà parte, ò numero, che lo miſuri, mà dalla ſola unità, che è la miſura d'ogni numero, viene formato, e denominato, come lo dimoſtra Boetio nel cap.14. dell' Aritmetica lib.1. *Et primus quidem, & Incompoſitus eſt, qui nullam aliam partem habet, niſi eam, quæ à tota numeri quantitate denominata ſit, ut ipſa pars non ſit niſi unitas, ut ſunt. 3. 5. 7. 9. 11. 13 &c.* E poco dopo ſoggiunge. *Dicitur autem primus, & incompoſitus, quod nullus eum alter numerus metiatur, præter ſolam, quæ mater eſt unitatem.* Il Gaffurio nel luogo ſopracitato. *Simplices numeri ſunt, qui nullam partem aliquam ultra unitatem habent, ut ternarius, cui unitas eſt pars tertia, & quinarius, qui ſolam quintam partem, ſcilicet ipſam unitatem habet, atque ſeptenarius ſolam ſeptimam; his namque unitas ipſa ſola pars eſt aliquota, atque omnium numerorum communis menſura.* Et il Froſchio nel luogo ſopradetto. *Eſt namque numerus impar ſimplex, qui non habet partem, aut numerum ſe metientem, præter unitatem, quæ à ſua totius quantitate denominationem accipit, ut ternarius, à quo monas ipſius tertia denominatur. Is numerus, & alia denominatione primus, & incompoſitus dicitur.*

Il Numero impare compoſto, e ſecondo è quello, che non dalla ſola unità, mà anche da un' altro Numero è miſurato, e compoſto, come afferma il Stapulenſe ſopracitato. *Numerus compoſitus eſt numerus, quem non ſola unitas, ſed & alter numerus ipſum menſurat, qui & idem ſecundus appellatur.* Il Gaffurio: *compoſiti ſunt, qui non ſola unitate metiuntur, ſed & aliis partibus aliquotis, ut novem, qui ex unitate, & ternaria reducuntur, partibus ſcilicet aliquotis. Ut quindecim ex unitate, & ternario, atque quinario partibus ſuis aliquotis reſumuntur, &c.* & il Froſchio. *Deinde eſt numerus impar compoſitus, qui præter unitatem, alium quoque numerum habet ſe metientem, & coſtituentem, ut novem, qui præter monadem habet etiam ternarium, qui ter ſumptus ipſum novenarium coſtituit quare alioqui ſecundus, & compoſitus dicitur.*

Il Nume-

Il Numero impare mediocre è un Numero per se stesso composto, mà comparato ad un' altro è primo, & incomposto, & è della natura del primo, & incomposto; lo dimostra il Stapulense. *Numerus solum ad alterum primus, est numerus, qui secundum se compositus est, ad alterum verò comparatus, sola cum illo communi metitur unitate.* Meglio il Froschio. *Postremo est numerus impar mediocris, cujusmodi est novenarius, qui per se quidem secundus, & compositus est; ad viginti quinque verò comparatus, videtur esse primus, & incompositus. Nam hi duo numeri non habent numerum communem, præter unitatem seipsos metientem. Quamobrem, & novenarius est mediocris, ut qui per se certè secundus, & incompositus; ad alium vero viginti quinque comparatus, primus sit, & incompositus.* Più lucido, e chiaro il Gaffurio. *Mediocres numeri sunt, qui quodammodo simplices, & incompositi esse videntur, & alio modo compositi, ut verbi gratia, dum comparatus fuerit novenarius ad viginti quinque, primus est, & incompositus, quia non habet communem numerum nisi tantum monadicum, scilicet unitatem. Si autem novenarius ipse ad quindecim fuerit comparatus, secundus est, & compositus, quoniam inest illis communis numerus ultra unitatem, scilicet ternarius, qui ter sumptus novenarium implet, quinquies verò decimum quintum perficit.*

Del Numero ad Aliquid, ò Relato.

Il Numero *ad Aliquid* overo Relato, è un Numero, che si considera in quanto è comparato ad un'altro. *Numerus ad aliquid,* dice il Fabro Stapulense, *est qui in comparatione ad alterum sumptus consideratur.* La qual comparatione forma tra le parti una tal qual dispositione, che proportionalità viene detta, e questa può consistere, ò nell'equalità, ò nell'inequalità, l'equalità secondo il Stapulense *est cum æqualis numerus ad æqualem comparamus*, e secondo Boetio nel primo dell'Aritmetica cap.21. *Et æquale quidem est, quod ad aliquid comparatum, neque minore summa infra est, neque majore transgreditur, ut denarius denario, vel ternarius ternario.*

Secondo il Stapulense l'inequalità *est cum inæqualis ad inæqualem comparatur.* Et il Gaffurio nel 3. della Teorica cap.2. disse. *Inæquale enim est, quod ad aliquid relatum, vel majore summa illud supergreditur, vel minore ab ipso superatur.* Vuole questo Auttore, come pure tutti li Musici, che sii solo considerato dal Musico la sola specie d'inequalità. *Hanc enim,* dice egli, *solam inæqualitatis proportionem musica disciplina considerat, cum consonantiæ ex inæqualibus sonis ducantur, & dissimilibus, quas inæqualibus terminis proportionibus procreari necessum est.* Si divide l'inegualità in maggiore, e minore. *Major inæqualitas,* dice il Stapulense, *est cum numerum majorem ad minorem comparamus.* Et il Gaffurio nel luogo sopracitato. *Proportio majoris inæqualitatis est majoris quantitatis ad minorem invicem habitudo, ut duorum ad unum, & quatuor ad duo, & quinque ad tria, & similia.* La minor inequalità dice il Stapulense, è al contrario. *Minor vero inæqualitas contra, quoties minorem majori comparamus.* Et il Gaffurio. *Proportio vero minoris inæqualitatis est minoris quantitatis ad majorem invicem relatio, & unius ad duo, & duorum ad quatuor, & trium ad quinque.*

La Maggior inequalità hà cinque parti, e sono. Moltiplice. Superparticolare. Superpartiente, i quali sono detti semplici. Moltiplice superparticolare, e Moltiplice superpartiente, e questi si dicono composti.

La Minor inegualità parimente hà cinque parti come la maggiore, solo differenti da quelle per la particola *sub*, che perciò si dicono submultiplice, subsuperparticolare &c. come dimostra Boetio nel primo dell' Aritmet. cap.22. & il Gaffurio nel terzo della Teorica cap.3.

Il Numero moltiplice è un Numero, che quando è comparato ad un altro, il maggiore contiene il minore una, ò più volte, come afferma il Stapulense. *Numerus multiplex est cum major numerus minori comparatus eumdem plusquam semel continet, ut bis, ter, quater, & ita deinceps.* Il Froschio nel luogo sopracitato. *Multiplex est, qui ad alium minorem*

norem se comparatus ipsum totum non semel, sed aliquoties continet, utpotè bis, ter, quater, decies &c. Unde numeri denominantur duplus, triplus, quadruplus, decuplus &c. Asserisce il Gaffurio nel 3. della Teorica cap. 3. che le specie di questo genere sono infinite. *Hujus enim generis*, dice egli, *infinitæ sunt species*. Vedi egli essempii.

2	3	4	5	6	
1	1	1	1	1	
Dupla :	Tripla :	Quadrupla :	Quintupla :	Sestupla ;	è così in infinito.

Il Numero superparticolare, è un numero, che comparato ad un'altro, contiene il minore, & inoltre un'altra sua parte; che se essa parte sarà la medietà, si chiamerà sesquialtera; se la terza, si dirà sesquiterza; se la quarta, sesquiquarta, &c. Questa voce *sesqui* dice Margarita Filosofica nel 4. lib. tratt. 1. cap. 13. che significa tutto: *valet autem*, dice egli, *sesqui idem quod totum quod propriè sex dici deberet*; & il Gaffurio, ubi supra, dopo haver rapportate diverse opinioni sopra quello vogli significare questo vocabolo *sesqui*, conclude con dire: *Hujus autem nominis originem non facilè dixerim, nisi fortè sesque, quasi se absque, sive absque se, ut quinque ad quatuor, quasi absque quinta parte sua major.*

Il Numero superparticolare adunque, secondo il Stapulense, *Est cum major numerus minori comparatus totum in se minorem numerum continet, & ejus aliquam partem*: il Froschio *superparticularis est, qui ad alium minorem relatus, ipsum quidem totum semel, & ad hoc unam aliquotam illius partem continet, unde si aliquota fuerit cujuspiam dimidium, numerus sesquialter, si tertia, numerus sesquitertius; si quarta, sesquiquartus denominabitur, & sic deinceps singuli*; & il Gaffurio nel luogo sopracit. *Superparticulare genus dicitur cum major terminus ad minorem relatus continet in seipsum minorem semel tantum, & insuper unam ejus aliquotam partem.*

Il Numero sesquialtero dice il Stapulense: *Est numerus superparticularis, cum major tantum continet minorem, & ejus medietatem, & idem dicitur hemiolius.*

Il Numero sesquiterzo, secondo lo stesso Auttore, *Est cum major continet totum minorem, & ejus tertiam partem, qui & dicitur epitritus.*

Il Numero sesquiquarto: *Est cum major continet totum minorem, & ejus quartam partem; & si quintam contineret, sesquiquintus, & sic deinceps, secundum numerorum seriem*; come dagli essempii.

3	4	5	6	7	8
2	3	4	5	6	7
Sesquialterà :	Sesquiterza :	Sesquiquarta :	Sesquiquinta :	Sesquisesta :	Sesquisettima;

e così insino all'infinito.

Il Numero superpartiente, è un numero, che comparato ad un'altro contiene in sestesso il minore, & inoltre, non una sua parte, ma più sue parti, che se includerà il tutto, e due sue parti, si dirà superbipartiente; se tre parti si chiamerà supertripartiente, e così degli altri; Adunque il numero superpartiente secondo il Stapulense: *Est cum major continet minorem, & ejus insuper aliquot partes, ut duas, tres, & quatuor, & quotquot attulerit ipsa comparatio*; & il Froschio: *Superpartiens est, qui ad alium minorem comparatus ipsum totum semel, insuper, & plures aliquotas illius partes continet.*

Il Numero superbipartiente, è un numero, che contiene in se il numero minore, e due sue parti: *superbipartiens*, dice il Stapulense, *Est cum major continet minorem, & duas ejus partes*. Il supertripartiente contiene la minor parte, & inoltre altre tre sue parti: *Supertripartiens est cum tres ejus partes insuper continet. Superquadripartiens cum quatuor, & hoc pacto deinceps*: vedi gli essempii.

5	7	9
3	4	4
Superbipartienteterza :	Supertripartientequarta :	Superquadripartientequinta, e così in infinito.

Oltre

Oltre à queste tre specie, o membri del Numero relato, che semplici si chiamano, ve ne sono altre due, cioè moltiplice superparticolare, e moltiplice superpartiente (come si disse) le quali, secondo Boetio, si compongono delle tre semplici. *Igitur relatæ ad aliquid quantitatis*, dice l'Auttore nel primo dell'Arit. cap.29. *Simplices, & primæ species hæ sunt. Duæ verò aliæ ex his, velut ex aliquibus principiis componuntur, ut multiplices superparticulares, & multiplices superpartientes*. Il multiplice superparticolare è un Numero, che relato, e comparato ad un'altro, contiene il minore più d'una volta, & inoltre, altra sua parte aliquota, come dal quindici al sei, che contiene due volte il sei, & il tre sua parte aliquota, onde dice Marg. Filos. ubi sup. cap.15. che *ob id hoc geminum accipit vocabulum, eo enim ipso, quod major minorem plusquam semel continet, multiplex. Quod verò rursus aliquam minoris partem continet, superparticularis esse non ambigitur*. Questo Numero adunque, secondo il Stapulense: *Est quoties major numerus ad minorem comparatus habet eum plusquam semel, & ejus partem aliquotam*, e secondo il Foschio: *Multiplex superparticularis est, qui ad alium comparatus ipsum quidem plusquam semel una cum aliquota sua ipsius parte continet*; che se contenirà in se due volte il minore, e la sua medietà, si dirà duplo sesquialtero; se due volte, e la sua terza parte, si chiamerà duplosesquiterzo, &c. e se il maggiore contenirà tre volte il minore, e la metà di esso minore, si dirà tripla sesquialtera; se tre volte, e la sua terza parte, si chiamerà tripla sesquiterza; se la quarta parte, tripla sesquiquarta, &c. onde dice il Stapulense: *& si bis continet, & ejus medietatem, vocatur duplus sesquialter; & si bis, & tertiam, duplus sesquitertius, & si ter, & medietatem, triplus sesquialter, & ita deinceps, ex utriusque denominatione multiplicis, & superparticularis, prout comparatio attulerit nomina colligendo*.

Essempio primo.

5 2	7 3	9 4
Dupla sesquialtera :	Dupla sesquiterza :	Dupla sesquiquarta, &c.

Essempio secondo.

7 2	10 3	13 4
Tripla sesquialtera :	Tripla sesquiterza :	Tripla sesquiquarta, &c.

Essempio terzo.

9 2	13 3	17 4	21 5
Quadrupla sesquialtera :	Quadr. sesquiterza :	Quadr. sesquiquarta :	Quadr. sesquiquinta

Il Numero moltiplice superpartiente, è un numero, che comparato ad un'altro, lo contiene più d'una volta, e di più non una sola, ma due, tre, o quattro, e più sue parti, dalla denominatione delle quali si dice alle volte duplo superbipartiente, se haverà due volte il minore, e due sue parti; si dirà poi duplo supertripatiente, se haverà due volte il minore, e tre sue parti, *& sic in infinitum*: & alle volte si dice triplo superbipartiente, quadruplo, quintuplo, &c. onde se il numero maggiore contenirà tre volte il minore, & in oltre altre due sue parti, all'hora si dirà triplo superbipartiente, *& sic de singulis*. Questo numero è descritto dal Stapulense, con dire: *Numerus multiplex superpartiens est quoties major numerus minori comparatus, minorem plusquam semel continet, & insuper ejus aliquot partes*; e dal Froschio: *Multiplex superpartiens est, qui alium minorem aliquoties, & plusquam semel, una cum multis aliquotis illius partibus continet*; e questo, secondo la mente di esso Froschio, viene composto dal moltiplice, e dal superpartiente. *Hinc*, dice egli, *& nomen illi ex multiplici, & superpartiente conflatum constat; ut sexdecim ad septem, rectè duplus superpartiens septimas nominatur, ob id septemarium bis, ac duos monades, septimas ipsius partes continent*: vedi gli essempii.

Primo essempio.

$\frac{8}{3}$ Dupla superbipartienteterza : $\frac{11}{4}$ Dupla supertripartientequarta

$\frac{14}{5}$ Dupla superquadripartientequinta : $\frac{17}{6}$ Dupla superquintipartientesesta

Secondo essempio.

$\frac{11}{3}$ Tripla superbipart.terza : $\frac{15}{4}$ Tripla supertipart.quarta : $\frac{19}{5}$ Tripla superquadripart..quinta.

Li Numeri di minore inegualità sono, come si disse, anch'essi parimente divisi in cinque membri, ò specie con la medesima denominatione delli numeri di maggiore inegualità, con l'aggiunta però della propositione, ò particola *sub* comparando il numero minore al maggiore, come insegna il Stapulense: *Et quo pacto*, dice egli, *quinque sumuntur species comparando majorem numerum ad minorem, eo pacto sumi possunt quinque correlativè, comparato minore ad majorem, quorum, & suorum specialium modorum specierumque nomina sola SUB præpositione addita effingimus, quæ sunt submultiplex; subsuperparticularis; subsuperpartiens; submultiplexsubsuperparticularis; submultiplexsubsuperpartiens, &c.* le denominationi delli quali non si apportano, potendo lo studioso ritrovarle da se stesso.

Del Numero *quò ad Figuras*.

Il Numero *quò ad Figuras*, secondo il Stapulense, è un Numero, che si considera in quanto è applicato alle Figure Geometriche: *Numerus secundum formam dicitur, prout ad figuras geometricas applicatur.* e questo si divide in Lineale, Piano, Solido, Trigono, Tetragono, Pentagono, Hexagono &c. in Piramidale, come Piramide Trigona, Tetragona, Pentagona, Hexagona, Curta, Biscurta, Tricurta, Laterculo, Assere, Cuneo, Sferico, Circolare, & altri, quali non essendo in consideratione del Musico, si rimette il Curioso, e Studioso alli Scrittori Aritmetici.

C A P. IV.

Delle Proportioni in ordine Armonico.

LA proportione non è altro, che una certa habitudine, o vogliam dire convenienza, e rispetto, che hanno fra di loro diverse quantità considerate in un istesso genere, come insegna Euclide nel 5. degli Elementi Geometrici, ove dice. *Proportio est habitudo duarum quanætcunque sint ejusdem generis quantitatum, certa alterius ad alteram habitudo*; & il Froschio nel cap.5. del suo Opuscolo *Rerum Musicalium*, disse: *proportionem esse duarum ejusdem generis quantitatum numerariam ad invicem habitudinem circa res aliquas consideratam*; e questa Proportione si considera in tanti membri, specie, e forme, in quante si considerò nel capitolo passato il numero relato, ò *ad aliquid*, e ciò conferma Giovan Froschio nel luogo sopradetto, ove dice. *Hæc autem habitudo sub hæc denominabitur juxta id, quod illæ quantitates aliæ ad alias, vel æqualiter, vel inæqualiter, modis superius recensitis referuntur*; e Boetio nel cap. 40. del 2. dell'Arit. *Propartio est duorum terminorum ad se invicem quædam habitudo, & quasi quodammodo continentia*: queste Proportioni, ò habitudini sono anche dette da Matematici Proportionalità, come afferma Monsig. Zara nella sua Anotomia negl'Ingegni sec.2. memb.5. *Et proportionum ad invicem habitudines*, dice questo Scrittore, *à Mathematicis proportionalitates vocantur*; & il Froschio nel sopracitato luo-

go:

go: *Proportionum verò habitudo, aut si mavis similitudo inter se proportionalitas dicitur, quæ nec paucioribus quàm tribus terminis constare potest.* Questa Proportionalità è definita da Boetio, con dire: *Est igitur proportionalitas duorum, vel trium, vel quotlibet proportionum assumptio ad unum, atque collectio*, e soggiunge: *Ut autem communiter definiamus, proportionalitas est duorum, vel plurium proportionum similis habitudo.*

Considerano li Musici Teorici le Proportioni, e Proportionalità in quanto, che le comparationi delle voci, e suoni sono formate dagl' intervalli, i quali sono causati dalle Proportioni, come afferma Aristotile nella Fisica con dire. *Ipsæ proportiones sunt formæ, aut causæ formales intervallorum.* Onde ciò diede motivo all' Artusi nelle Imperfettioni della Musica ragionamento 2. carte 44. a tergo di considerare, che quando il Compositore compone una cantilena a due voci, tutti quelli intervalli, che sono dissimili di suono, siano ancora contenuti da dissimili Proportioni; e si come l' Acuto hà relatione al Grave per esser parte di lui, così il minor termine delle loro Proportioni hà relatione al maggiore, perche è parte di lui, & il maggiore termine tiene, e racchiude in sè il minore, come noi habbiamo dimostrato nel passato capitolo; quando poi il Compositore compone a tre voci, e che tutte le tre parti cantano assieme, è necessario in buona compositione armonica, che nel mezzo dell' intervallo, vi si pongi un termine mezzano (che come habbiamo detto altrove, è quello, che genera l' armonia) il quale si considera in quanto, che divide l'intervallo in due parti eguali, ò pure ineguali; se sarà la Quinta decima divisa dall' Ottava, all'hora la divisione sarà in parti eguali; se poi l'ottava sarà divisa da una Quinta nel grave, e da una Quarta nell'acuto, ò pure al contrario la Quarta nel grave, e la Quinta nel acuto, tal divisione sarà in parti ineguali, e questa divisione è chiamata da Boetio, e da tutta la scuola de Matematici *Proportionalità*, che sono molte, mà le più considerate, e famose sono l' Aritmetica; la Geometrica; e l'Armonica, delle quali ne diremo brevemente qualche cosa.

La Proportionalità Aritmetica dice il Lanfranco nelle sue Scintille parte 2. carte 89. è quella che osserva nelle sue comparationi le differenze eguali con le Proportioni dissimili; le maggiori de quali in questa Proportionalità ne i termini minori si ritrovano, e li minori nelli maggiori; la qual Proportionalità vien descritta dal Froschio sopracitato in questo modo. *Est enim in primis proportionalitas Arithmetica quæ tribus, vel pluribus terminis, aut certè numerorum acervis positis, æqualitate proportionum neglecta, solam differentiarum æqualitatem, qua termini differunt, observat. Cujusmodi fit in hac dispositione numerorum 4. 6. & 8. In qua differentia sex ad quatuor, & rursus octo ad sex æqualis est. Nam utrobique dualitate differunt.* E per maggior chiarezza rapportaremo anche l'essempio formato, e dichiarato dal Lanfranco nel luogo sopracitato. La disspositione qui sotto formata hà le differenze uguali; mà le proportioni sono disuguali, perche tra il 2. & il 3. vi è per differenza l'unità, e dal 3. al 4. parimente vi è la differenza dell' unità; mà la proportione, che è dal 3. al 2. è sesquialtera, e quella che è dal 4. al 3. è sesquiterza fra loro dissimili, mentre che è maggior proportione quella che è fra il 3. e 2. che non è quella, che è fra il 4. e 3. essendo maggiore la sesquialtera della sesquiterza. *Vedi l' essempio.*

Differenze.		1	1		Uguali
Proportioni	2	3	4		disuguali.
	Sesquialtera		Sesquiterza.		

La Geometrica Proportionalità osserva l' egualità, così nelle Proportioni, come nelle

I 2 diffe-

differenze delli suoi termini, mà però questi sono fra loro disuguali. Di questa Proportionalità disse il Froschio. *Deinde est Geometrica, quae tribus terminis positis numerorum differentiis, neglectis, solam proportionum aequalitatem sic observat, ut numerorum differentiae, quibus termini à se ipsis differunt in eadem proportione cum ipsis terminis consistant, quale hìc fit 1. 2. 4. & 8. Inter hujusmodi terminos ubique est proportio dupla in progressu, neque numerorum differentiae quibus termini differunt, puta 1. 2. & 4. aequales sunt, attamen sunt in eadem proportione ad ipsos terminos scilicet. 2. 4. & 8. constitutae.* La dispositione di questa Proportionalità si vede nella sottoposta figura, la quale vien dichiarata dal sopracitato Lanfranco nel seguente modo, perche dal 4. al 2. è dupla Proportione; dall' 8. al 4. parimente è dupla; e così la differenza del 2. costituita fra il 2. e 4. e la differenza del 4. costituita fra il 4. & 8. sono fra di loro parimente in Proportione dupla; onde lucidamente si vede, che l'egualità delle Proportioni si ritrova, così ne termini maggiori come ne minori, & anche nelle differenze; vedi l'essempio.

	Dupla			
Differenze	2	4		Disuguali
Proportioni	2	4	8	Eguali
	Dupla	Dupla		

La Proportionalità Armonica è quella, che non osserva niuna egualità, nè di numeri, nè di Proportioni; onde si può dire, che non è costituita con le medesime differenze, e con l'eguali Proportioni, è però in maniera simile, che si come il massimo termine si pone in comparatione al minimo, così la differenza, che è dal maggior numero à quello di mezzo, è comparata contro la differenza, che è da quello di mezzo al minimo termine. Il Froschio così la descrive. *Demum subit harmonica, quae tribus, vel pluribus terminis constitutis, neque numerorum differentiam, neque proportionum aequalitatem ullam observant, sed ut ipsae terminorum proportiones, aliae ad alias habeant, inquirens, ratione, ac sensu perpendit, id quod sic tandem obvenit, ut quemadmodum maximus terminus ad minimum refertur, ad eundem modum, & differentia maximi, & medii termini ad differentiam medii & minimi comparatur.* Come si può vedere dalla sottoposta figura, la quale così esplica il Lanfranco nel luogo sopracitato, mentre che la differenza, che è dal 3. al 4. è formata dal 1. e quella del 4. al 2. dal 2. onde queste differenze comparate assieme formano la Proportione dupla, la quale parimente si ritrova tra il 6. e 3. termini estremi della dispositione della Figura, la onde si vede, che nè le differenze, nè meno le Proportioni sono eguali, perche la prima differenza è 1. e la seconda 2. e la prima Proportione è fra il 4. e 3. che è sesquiterza; e la seconda fra il 6. e 4. che è sesquialtera, per il che accade, che fra i termini maggiori si ritrova la Proportione maggiore, e fra li minori la minore, perche la sesquiterza, è minore della sesquialtera; vedi egli essempii.

Dupla

	Dupla			
Differenze	1	2		Ineguali
Proportioni	3	4	6	Ineguali
	Sesquiterza	Sesquialtera		
	Dupla			

Si che si deduce dalle sopradette cose, & brevemente si può dire, che queste Proportionalità differiscano l'una dall'altra, inquanto che l'Aritmetica considera le differenze eguali, e le Proportioni disuguali; La Geometrica osserva le differenze disuguali, e le Proportioni eguali; E l'Armonica contempla tanto le differenze, quanto le Proportioni disuguali; accordandosi però le differenze con gli estremi delle Proportioni in una medesima Proportione.

Non si considerano al presente le Proportioni inquanto sono comparate alle Figure, ò Note Musicali, come sarebbe a dire due contra una; ò pure quattro contro sei; una contro quattro, & in mille altri modi di Proportione considerati dagli Antichi con tanto studio, & applicatione, però sempre con una confusione, & intrico indicibile; onde da Moderni furono regettate, affirmando il Bontempi nella sua Historia Musica parte 2. della pratica moderna, che *alla scienza non era necessaria così confusa, e barbara dottrina.* Chi ne sarà curioso potrà vedere il Gaffurio, che ne forma difuso trattato in tutto il 4. libro della Pratica, bastando a noi di haver dimostrato in varii modi nelli cap. 18. e 19. della 2. parte la combinatione delle note considerate in qualsivoglia modo di tempo, ò battuta praticata da Moderni, sì in proportione di egualità, come d'inegualità. Mà ben sì devono al presente considerarsi le Proportioni in quanto sono la forma, e radice delle consonanze considerate dal Teorico, secondo la distanza del grave, e dell'acuto, mediante la quale ogn'una viene ad esser distinta dall'altra; Onde si potrà dire con Margarita Filosofica nell'appendici pag. 1185. che *Proportio verò hìc intenta fit cum una vox distat ab alia, vel gravitate, vel acumine.*

Stabilirono adunque li Musici Teorici le consonanze in certe Proportioni di numeri, dalle quali volevano, che si formassero le loro radici, e costitutioni; e perche gl'Antichi non conobbero altre consonanze, che l'ottava, quinta, quarta, e tuono, & anche la quintadecima, e duodecima come replicate, considerarono solamente li generi moltiplice, e superparticolare, come si hà in Boetio nel primo della Musica cap. 5. *De tribus verò partibus speculatio facienda est: obtinere igitur majorem ad consonantias potestatem videtur multiplex, consequenter autem superparticularis: superpartiens verò ab harmoniæ concinentia separatur.* Ciò parimente conferma il Gaffurio nel 4. lib. della Teorica cap. 7. ove dice. *Cum omnes musicæ consonantiæ, partim in multiplici, partimque in superparticulari resideant.* Et il Froschio al cap. 6. *Sed ex universa numerorum varietate pauci nimirum, qui ad conficiendam musicam conveniant, ii quidem in genere multiplici, & superparticulari reperiuntur.* Li Moderni però, che oltre le sopra narrate consonanze, considerarono anche le terze, e seste con il nome di consonanze imperfette, & anche accidentalmente le dissonanze, le quali (come si disse) per oppositione rendono più dolci, e soavi le consonanze, si dilatarono in altri generi oltre li due considerati dagl'Antichi, come osserva dottamente il Fogliani nella sua Teorica sect. 2. cap. 1. *Dicamus igitur,* dice esso Auttore, *quod multò plures, quàm an-*

Musico Testore. I 3 *tiqui*

tiqui posuerint, inveniantur consonantiæ, & quod plura quàm duo genera ad musicas consonantias aptari possunt; immo omnia proportionum genera ad illas producendas valere comperiuntur. Con la commune scuola adunque de Moderni, e con la guida de più dotti, disponeremo le radici proportionali delle consonanze, e dissonanze nella seguente forma.

Il Comma fù posto nel genere superparticolare, fra le proportioni delli numeri 80 : 81

Il Semituono minore, detto anche secondo minore, fù posto nel genere superparticolare, fra la proportione delli numeri 25 : 24

Il Semituono maggiore, detto pur anche seconda minore, fù posto nel genere superparticolare, fra la proportione delli numeri 16 : 15

Il Tuono minore, detto seconda maggiore, fù posto nel genere superparticolare, fra la proportione delli numeri 10 : 9

Il Tuono maggiore, detto pur anche seconda maggiore, fù posto nel genere superparticolare, fra la proportione delli numeri 9 : 8

La Terza minore fù posta nel genere superparticolare, fra la proportione delli numeri 6 : 5

La Terza maggiore fù posta nel genere superparticolare, fra la proportione delli numeri 5 : 4

La Quarta fù posta nel Genere superparticolare nella proportione delli numeri 4 : 3

Il Tritono fù posto nel genere superpartiente, fra la proportione delli numeri 45 : 32

La Semidiapente fù posta nel genere superpartiente, fra la proport. delli num. 64 : 45

La Quinta fù posta nel genere superparticolare, fra la proportione delli num. 3 : 2

La Sesta minore fù posta nel genere superpartiente, fra la proport. delli num. 8 : 5

La Sesta maggiore fù posta nel genere superpartiente, fra la proport. delli num. 5 : 3

La Settima minore fù posta nel genere superpartiente, fra la proport. delli num. 9 : 5

La Settima maggiore fù posta nel genere superpartiente, fra la proportione delli numeri. 15 : 8

L'Ottava regina delle consonanze, fù posta nel genere moltiplice, fra la proportione delli numeri 1 : 2

L'Unisono, non cade sotto la proportione di alcuno delli sopranominati generi, non essendo nè consonanza, nè dissonanza; ad ogni modo essendo, come dice il Kirchero nel primo lib. della Musurgia cap. 5. pag. 95. *Prima sonorum permistio inter eos, quos sensus apprehendit;* Si deve considerare come due voci comparate assieme; onde sarà più che noto, che si debba ponere almeno sotto la proportione di egualità, come tra 1. & 1. 2. & 2. 4. & 4. &c. il che si può vedere dal suono di due corde uguali in grossezza, lunghezza, e tensione, o pure dalla divisione d'una corda fatta in perfetta proportione di egualità, le parti della quale egualmente in unisono tramandano il suono.

Non si è posto in consideratione il Diaschisma, il Diesis Enarmonico, il Diesis Lima Pitagorico, e l'Apotome, come quelli, che non sono in molta consideratione de moderni; nè meno habbiamo posta la Quarta diminuta, nè meno la Quinta, & Ottava superflua, per esser dissonanze totalmente abborrite, e non praticate nelle compositioni dalli Musici Pratici. Le dimostrationi delle Proportioni delle consonanze, e dissonanze si spiegaranno nel seguente Capitolo.

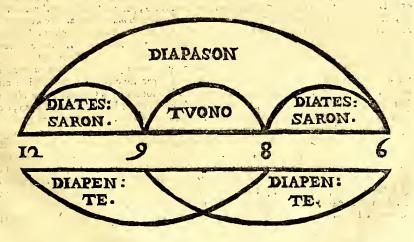
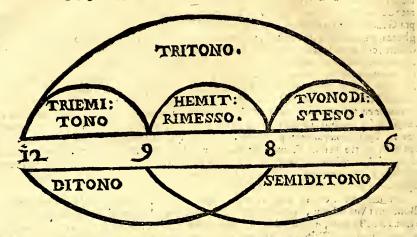
CAP. V.

Delle Dimostrationi delle Consonanze, e Dissonanze in ordine Teorico.

GRandi controversie insorgono fra Musici Teorici circa le dimostrationi delle Consonanze fatte per le numeriche Proportioni. Fra questi Vincenzo Galilei nel bel principio

principio del suo Dialogo della Musica antica, e moderna con varii essempii, e dimostrationi, procura manifestare gli errori, che cadono nelle dimostrationi armoniche, considerate da moderni Musici Teorici. Afferma parimente Marco Meibomio nelle sue note sopra Gaudentio alle carte 37. che l'esperimento Pitagorico fatto con le corde di ugual lunghezza, e grossezza, tirate dalli pesi de martelli, che altrove habbiamo descritti, da quali dissero, che ne naschino li suoni di ottava, quinta, quarta, e tuono essere totalmente falso. *Mirandum sanè*, dice questo Auttore, *hanc experientiam tot gravissimorum auctorum adsertione confirmatam, nostro primum sæculo depræhensam esse falsam. Inventionis gloriam debemus Galileo Galilei*; & il Bontempi afferma nella prima parte della Teorica corollario 13. della sua Istoria Musica, che *Vincenzo Galilei nel discorso intorno all'opere del Zarlino, afferma, che per ritrovare co' pesi attaccati alle corde le consonanze de martelli; per la Diapason debbono costituirsi i pesi in quadrupla proportione; per la Diapente, in dupla sesquiquarta; per la Diatessaron in sequisettimapartiente 9.; e per il Tuono il sesquisettimopartiente 64.* & il Bartoli nel trattato quarto de suoi Tremori Armonici c. 4. pag. 253. asserisce, che *per condurre due corde uguali à sonar l'ottava, bisogna à quell' una di esse, che dovrà far la parte acutà quattro volte più di peso, che con tanto caricarla, tanto la tirino, e così le diano la misura della tensione, che le bisogna. Per la quinta poi nove libre, e per la quarta sedici, &c.*

Per mostrare l'errore degli Antichi sopra la credenza delli pesi de martelli, forma il Bontempi due sistemi, l'uno secondo li pretesi suoni Pitagorici, e l'altro secondo l'esperienza da esso fatta, e dice nel luogo sopracitato, che hà ritrovato, che in luogo dell'ottava ne risuonava il Tritono; in luogo della quinta considerata nelli numeri 12. e 8. il Ditono; e nella quinta considerata nelli numeri 9. e 6. il Semiditono; così per la quarta nelli numeri 12. e 9 il Triemituono, e nelli numeri 8. e 6. il Tuono disteso; & in fine nelli numeri 9. e 8. non il tuono, ma l'hemituono rimesso: vedi gli essempii.

SISTEMA DI PITAGORA.

SISTEMA DEL BONTEMPI.

Fabio Colonna Napolitano nella ſua Sambuca Lincea procura parimente manifeſtare falſe al mondo le diviſioni armoniche, sì de Moderni, come degli Antichi; ond'io mezzo confuſo da queſte diſcrepanze, per ritrovare qualche barlume di verità, ſenza ponermi in queſtioni, e cavillationi, non volendo eſſer quell'io, che raddrizzi le gambe torte à cani, ſtimando meglio *errare cum multis*, che *ſapere cum paucis*; ricorſi al Monocordo, così detto *à chorda una*, e da Tolomeo chiamato Ragione armonica, mentre che, ſecondo Andrea Ornitoparco, è il giudice d'ogni muſico intervallo, per cui ſi diſcerne il vero dal falſo, affermando Giovan Keplerio nel terzo libro *Harmonices mundi* cap. 2. che *Coagmentantur autem proportiones harmonicæ in unum Syſtema, per ſectiones cordæ armonicas*. Sotto queſto giudice adunque, e ſotto queſta ragione armonica procuraremo ritrovare la verità. Non eſſendo altro il Numero ſonoro, ſecondo il Fogliani nella ſua Teorica ſeſſ. I. cap. I. *niſi numerus partium ſonori corporis, utputa chordæ, quæ numeri, ac diſcreti accipiens rationem, nos certiores reddit de quantitate ſoni ab ea producti*; per inveſtigare le proportioni armoniche, è di neceſſità di formare, e deſcrivere il Monocordo, o Canone, che altro non ſignifica, che regola armonica; Io lo formai di Pero, come legno polito, lungo, e quadro, ſecondo à quello, che inſegna Guido Aretino, con dire: *Monochordum eſt lignum quadratum*, &c. la lunghezza fù di due piedi, e mezzo Veneziani, e quattro dita; la larghezza tre dita; e l'altezza due, ſopra il quale poſi due ponticelli alti un dito, fermi, e ſtabili, lontani uno dall'altro due piedi, e mezzo Veneti giuſti, rimanendo dietro ad eſſi ponticelli due dita di legno per parte à cauſa di attaccarvi la corda, & i pironi, ò biſcari per tender eſſa corda in uniſono perfetto ad un' altra conſimile, ſtimando bene il porcene due (à differenza degli Antichi) per fare la comparatione della diſtanza da ſuono à ſuono, e queſte furono egualmente lunge, groſſe, e teſe; pigliai adunque una corda d'ottone chiamata ſaltalione, la quale diviſi in due parti, e poſi ſopra il detto Monocordo perfettamente uniſonandole al tuono d'un' iſtrumento choriſta da taſto ſopra il D la ſol re, come corda più commune, e diviſi il Monocordo da un ponticello all'altro in tante parti uguali, quante erano le unità, che entravano nel numero maggiore della conſonanza ricercata, ponendo un ponticello dell'altezza delli due ſtabili, ſotto una delle corde ſopra il nume-

il numero minore della ricercata consonanza, lasciando l'altra corda libera; ver. gr. ricerchiamo la quinta, la quale, come si disse, è nella proportione delli numeri 3. 2. si divida il Monocordo in tre parti uguali, e sopra la seconda parte, che è il numero minore, cioè il 2. si ponga il ponticello mobile; si che resti divisa la corda per una parte in una portione, e nell'altra in due, si percuoti la parte maggiore, che è delle due parti, assieme con l'altra corda libera, vacua, & intiera, che risuonerà una perfetta quinta, e così si faccia in tutti gli altri esperimenti: vedi la forma del Monocordo.

Feci adunque l'esperimento d'ogni consonanza, e dissonanza, e ritrovai (levati li cavilli di qualche insensibile particella da me non conosciuta) che li suoni considerati nelle proportioni armoniche delli numeri descritti nel fine del passato capitolo, & esplicati con divisioni fatte nel Monocordo, erano concordi, & unisoni con quelli dell'istrumento da tasto, & abbenche in esso non vi siino le differenze del Comma, per conoscere l'insensibili differenze del semituono maggiore, e minore, ad ogni modo una talqual discretione, che si ricerca in tutte le cose, mi rese à sufficienza pago, solo mi parve qualche discrepanza nella proportione del semituono minore, come dirò à suo luogo.

Vogliono li Musici Teorici, che le consonanze naschino l'una dall'altra, come sarebbe à dire l'ottava dall'unisono, non solo perche l'ottava rassembra nel suono totalmente l'unisono, ma pur anche perche, sicome il semplice suono d'una percossa forma l'unisono, così due l'ottava. *Sicuti enim*, dice il Kirchero nel *6.* lib. della Musurgia cap. 2. *soni simplicis ictus unus ad unisonum duorum ictuum eodem tempore perfectorum sese habent, ita sonus ad diapason, sive quod idem est ut* 1. *ad* 1. *ita* 1. *ad* 2. o pure essendo l'ottava contenuta nella sua forma dalla unità, principio d'ogni numero, come afferma l'Artusi nell'Arte del Contrapunto ristampata l'anno 1598. carte 18. e dal binario primo numero, fra li termini di 1. e 2. in dupla proportione, si potrà dire, che replicata l'unità dell'unisono forma il due; siche da esso, e dalla sua replicatione, ne resultano li termini radicali di essa ottava, la quale dividendosi genera la quinta, e la quarta, come asserisce il citato Artusi alle carte 32. e la quinta genera le due terze, come la terza maggiore genera li due tuoni; si senta l'Auttore: *L'ottava è contenuta fra questi termini radicali* 2. 1. *in dupla proportione, duplicati sarà ridotta ne termini più vicini, e sono* 4. 2. *questi ricevono un termine mezzano per divisione*: 4. 3. 2. *e così divisi danno le forme di due intervalli diatonici, cioè della Quinta, e della Quarta; altretanto dicono della Quinta, che moltiplicata per il binario s'haverà li termini 6.* 5. 4. *divisa in una Terza maggiore, e minore; lo stesso dicono della Terza maggiore fra questi termini* 5. 4. *che duplicati ne viene il* 10. *&* 8. *che tramezzati con il 9. che sarà* 10. *9.* 8. *s'haverà la forma del tuono maggiore, e minore*. La Quarta, e la Terza minore sono sterili, e non generano; le altre consonanze, e dissonanze si formano dalla congiuntione di queste, come si vedrà.

Hò fatto la presente digressione per venire à dire, che sicome vogliono li Teorici, che una consonanza si generi, e formi dall'altra, così pure per dimostrare le loro radicali proportioni, furono necessitati dedurle per la comparatione dell'una all'altra, ponendo li termini loro l'uno sopra l'altro in questa forma

4. 3.
5. 4.

multiplicandoli in due modi, l'uno diametralmente, v. g. da A. a D. e da B. a C. in questa forma.

A B
X
C D

L'altro rettamente in ordine aritmetico multiplicando l'inferiore con il suo superiore, come da A. a C. e da B. a D. in questa forma,

A—B
C—D

che per distinguerli, e sapere in che modo si devono multiplicare si poneranno le differenze delle linee;

per il diametrale in questa forma X. e per il commune, & aritmetico in quest'altra —. Ciò considerato cominciaremo le dimostrationi del Comma, come dalla minima parte considerata nell'arte armonica.

Dimostratione del Comma.

Nasce il Comma dalla differenza, che tengono fra loro il tuono maggiore, e minore, i quali multiplicati diametralmente insieme, formano li num. proportionali 80. 81.

Tuono maggiore	9	8
Tuono minore	10	9
Comma ne proprii termini	81—	80

Il Fogliani dimostra anche il Comma dalla differenza del semituono maggiore, e minore, formati da esso in numeri proportionali differenti dalli nostri posti nella tavola del capitolo passato, come si vede nell'essempio.

Semituono maggiore	25	27
Semituono minore	15	16
Comma ne termini maggiori	400—	405
Divisore 5. coma ne proprii term.	80 —	81

Si può dimostrare il comma dalla differenza della quinta diminuta naturale, e dalla quinta diminuta accidentale, come dimostra l'Artusi nella seconda parte dell' Arte del contrapunto carte 17.

Quinta diminuta naturale	64	45
Quinta diminuta accidentale	36	25
Comma ne maggiori termini	1620	1600
Divisore 20. com. ne ter. min.	81—	80

Ritrovati li termini radicali del comma essere 80. 81. si dividerà il Monocordo da un ponticello all'altro in 81. particelle uguali, e sopra il numero 80. si ponerà il ponticello mobile, e percosse ambi le corde si sentirà il coma, son per dire, con differenza insensibile.

Dimostratione del Tuono minore.

Vogliono li Moderni, che nasca il semituono minore in tre modi, come si vedrà dagli essempii.

Il primo, come vuole il Fogliani dalla differenza della Terza maggiore, e dalla Terza minore, come

Terza maggiore	4	5
Terza minore	5	6
Semituono min. ne proprii term.	24—	25

Il secondo modo parimente, secondo il Fogliani nasce dalla differenza della Sesta maggiore, e della Sesta minore, e questo semituono è chiamato da esso semituono minimo, volendo, che il semituono costituito nelli termini 15. e 16. da noi detto semituono maggiore, sii il minore, costituendo il maggiore nelli termini 50. e 54. come si dirà a suo luogo: vedi l'essempio del semituono minore.

Sesta maggiore	3	5
Sesta minore	5	8
Semituono minore	25—	24

Il terzo modo si dimostra dalla differenza della settima maggiore, e minore, come

Settima maggiore	15	8
Settima minore	9	5
Semituono min. ne term. mag.	72—	75
Divisore 3. ne termini minori	24—	25

Considerato adunque il semituono minore nelli termini radicali 25. e 24. e diviso il Monocordo in 25. particelle, e posto il ponticello mobile sopra il numero 24. si ritroverà, risuonare il semituono minore molto rimesso del maggiore, il che mi pare essere una discrepanza molto grande; e per dimostrare, che questo mio dubbio non è mal fondato, per elucidarlo si doverà considerare quello si disse nel cap. 8. della seconda parte circa la divisione del tuono, il quale secondo la mente di Boetio aderendo à Filolao habbiamo detto, che si divida in due parti ineguali. *Philolaus*, dice egli nel terzo libro della Musica cap. 5. *duas efficit partes, unam, quæ dimidio sit major, eamque apotomen vocat. Reliquam, quæ dimidio sit minor, eamque rursus diesim dicit, quam posteri semitonio minus appellavere*; & il Gaffurio disse nel primo lib. della Pratica cap. 2. *Hic duas propinquas sola sectione continet partes, quarum altera minor, altera major, hanc apotomen semitonium majus, illam minus semitonium vocant*; adunque il tuono si divide in due semituoni, l'uno maggiore

giore, l'altro minore; la differenza che è fra questi è il comma, come afferma Boetio nel terzo della Musica cap. 6. ove dice: *Nam si totus tonus ex apotome constat, ac semitonio, semitonium verò ob apotome differt comma &c.* & il Gaffurio nel quarto libro della Teorica cap. 3. disse *Apotome autem, quod divisionem sonat à cunctis semitonium majus appellatum est, & fit ex duabus diesibus, & comate; excedit enim minorem semitonium ipso comate.* E. Margarita Filosofica nel 5. lib. trattato 1. cap. 11. parlando della divisione del tuono in semituoni, maggiore, e minore, disse, *excessus autem majoris supra minorem coma nuncupatur.* Constituita adunque la divisione del tuono in semituoni maggiore, e minore, & essendo la loro differenza il comma, come si può vedere dalla figura della divisione di esso tuono posta nel fine del sopradetto ottavo capitolo, si potrà fare sopra il Monocordo la comparatione fra un semituono all'altro, e si vedrà non solo con il compasso, mà anche dal suono, che dal semituono maggiore formato dalli termini radicali 16. e 15. e dal semituono minore formato dalli termini 25. e 24. esservi la differenza molto maggiore d'un comma, che si riduce quasi ad un quarto di tuono, & il Galilei nel suo Dialogo alle carte 7. in fine, dimostra la sua grandezza con dire: *l'intervallo, che da essi è contenuto, è qualche cosa più d'un comma, e mezzo, e che di tanta quantità sia dal maggiore il minore superato*, & alle carte 8. parlando del comma disse, *che non vollero i moderni trarlo dalla differenza de semituoni à guisa degli antichi per le ragioni che si dirà*, & alle carte 9. nel principio disse, *costa la sesquiventiquattresima di tre commi, e qualche cosa più d'una maggior sua quarta parte, e manco della minore sua metà, la sesquiquindecima costa di cinque, e poco più dell'ottava sua maggior parte.* Il che tutto ritrovai fedelmente nel mio Monocordo mediante le misure formate dal compasso, anzi feci l'esperienze di cavare il comma dall'eccesso del maggior semituono costituitone numeri radicali 16. e 15. sopra il minore ne termini 25. e 24. il che mi venne vano, e falso; risolsi d'allungare la proportione di esso semituono minore ponendolo ne termini radicali delli numeri 21. e 20. & in vero quanto alla misura del Compasso, e del suono, mi venne quasi che giusto, e credevo haverne ritrovata la vera proportione; mà nel volerne cavar il comma, lo scopersi parimente falso, e conobbi, che questa difficultà era la cagione, che li moderni non traevano il comma da questi semituoni, e diedi ragione al Fogliani, se nella sua Teorica al cap. 7. della settione seconda chiamasse il semituono costituito nelli termini 25. e 24. con il nome di semituono minimo, stabilindo il maggior semituono nelli termini proprii, e radicali 27. e 25. e quello formato ne numeri 16. e 15. da noi detto maggiore, lo chiamasse minore, mentre che da questi se ne trae il comma, come si è veduto nel secondo essempio della formatione del comma poco fà rapportata, non solo contro l'opinione del Galilei, mà contro ogni altro esperimento d'altri semituoni formati in altre proportioni, onde l'esperimento del Monocordo, si accorda con l'istrumento da tasto, fra quali non cade discrepanza alcuna.

Circa la reconciliatione di questo fatto non ritrovo altro à favore del semituono minore formato dalli numeri radicali 25. e 24. che la sola auttorità di Boetio, che nel cap. 14. del 3. lib. della Musica disse. *Jure igitur dictum est minus semitonium, minus quidem quàm quatuor commata, majus verò tria:* che come si disse con il Galilei supera poco più di tre comma. Questo è quanto, che hò considerato sopra questo semituono, e ne hò fatto mentione, non per correggere chi che sia, poiche non sono così ardito di poner *os in cœlum*, mà solo per significare il mio dubbio rimettendomi sempre alli più studiosi, e dotti, credo per mè di essermi ingannato, onde rimetto li curiosi à formarne più chiara, & esatta perquiritione.

Dimo-

Dimostratione del Semituono maggiore.

Il semituono maggiore costituito nelli termini 16. e 15. nasce dalla differenza, o eccesso, che viene superata la terza maggiore dalla quarta, e questo semituono sotto questi termini è chiamato dal Fogliani semituono minore: vedi l'essempio.

Quarta	4 X 3
Terza maggiore	5 X 4
Semituono maggiore	15—16

Si dimostra anche il semituono maggiore dall'eccesso della terza minore, e del tuono maggiore, come

Terza minore	6 X 5
Tuono maggiore	9 X 8
Semituono mag. ne term. mag.	48—45
Divisore 3. per li ter. min.	16—15

Il semituono maggiore costituito nelli termini radicali 25. e 27. considerato dal Fogliani nel luogo sopracitato, nasce dalla differenza della terza minore, e del tuono minore.

Terza minore	5 X 6
Tuono minore	9 X 10
Semituono mag. ne ter. mag.	50—54
Divisore 2. per li termini min.	25—27

Dimostratione del Tuono minore.

Il Tuono minore nasce dall' eccesso della Quarta, e della Terza minore.

Quarta	4 X 3
Terza minore	6 X 5
Tuono minore ne termini mag.	20—18
Divisore 2. per li termini min.	10—9

Si dimostra anche il Tuono minore dall' eccesso, che è superata la Quinta dalla Sesta maggiore, come

Sesta maggiore	5 X 3
Quinta	3 X 2
Tuono minore ne proprii term.	10—9

Tutti li sopranotati essempii, come tutti gli altri, che si apporteranno, si esperimentano nel Canone, o Monocordo, dividendolo, come si disse, in tante parti, quante unità sono incluse nel numero maggiore, ponendo il ponticello mobile sopra il minore, e percosse ambidue le corde, si haverà l'intervallo ricercato, il quale comparato à quello dell' istrumento da tasto sopra cui sii accordato il Monocordo, si ritroverà esser vero, e giusto.

Della dimostratione del Tuono maggiore.

Il Tuono maggiore nasce dalla differenza, & eccesso, che è tra la Quarta, e la Quinta, come

Quinta	3 X 2
Quarta	4 X 3
Tuono maggiore ne suoi termini	9—8

Della dimostratione della Terza minore.

La Terza minore nasce dalla unione del tuono maggiore, e del semituono maggiore, multiplicando li loro termini radicali rettamente, come

Tuono maggiore	9—8
Semituono maggiore	16—15
Terza minore ne termini mag.	144—120
Divisore 24. per li term. min.	6—5

Dimostratione della Terza maggiore.

La terza maggiore si forma dal tuono maggiore, e minore, come

Tuono maggiore	9—8
Tuono minore	10—9
Terza maggiore ne term. mag.	90—72
Divisore 18. per li termini min.	5—4

Della dimostratione della Quarta.

La Quarta si forma della terza minore, e del tuono minore, come

Terza minore	6—5
Tuono minore	10—9
Quarta ne termini maggiori	60—45
Divisore 15. per li termini min.	4—3

Si compone anche la Quarta della 3. maggiore, e della 2. minore, come

Terza maggiore	5—4
Semituono minore	16—15
Quarta ne termini maggiori	80—60
Divisore 20. per li termini min.	4—3

Dimostratione del Tritono.

Nasce il Tritono dalla differenza, che è tra la quinta, & il semituono maggiore, i termini de quali si multiplicano diametralmente

Quinta	3 X 2
Semituono maggiore	16 X 15
Tritono ne termini radicali	32—45

Dimo-

Dimoſtratione della Quinta diminuta.

La Quinta diminuta naſce dall' eceſſo della ſeſta minore, e del tuono maggiore, ſi multiplica diametralmente.

Seſta minore	8 X 5
Tuono maggiore	9 8
Quinta diminùta ne ſuoi termini	64—45

Dimoſtratione della Quinta.

La Quinta perfetta ſi forma dalla terza maggiore, e dalla minore, multiplicando li loro termini rettamente, come dall' eſſempio.

Terza maggiore	5—4
Terza minore	6—5
Quinta ne termini maggiori	30—20
Diviſore 10. per li termini minori	3—2

Si forma anche la Quinta dalla quarta, e tuono maggiore, come

Quarta	4—3
Tuono maggiore	9—8
Quinta ne termini maggiori	36—24
Diviſore 12. per li termini minori	3—2

Dimoſtratione della Seſta minore.

La Seſta minore ſi forma della quarta, e della terza minore.

Quarta	4—3
Terza minore	6—5
Seſta minore ne termini maggiori	24—15
Diviſore 3. per li termini minori	8—5

Si forma anche la Seſta minore della ſemidiapente, e del tuono mag. come

Semidiapente	64—45
Tuono maggiore	9—8
Seſta minore ne termini mag.	756—360
Diviſore 72. per li termini min.	8—5

Dimoſtratione della Seſta maggiore.

La Seſta maggiore ſi forma della quarta, e della terza maggiore, come

Quarta	4—3
Terza maggiore	5—4
Seſta maggiore ne termini mag.	20—12
Diviſore 4. per li termini minori	5—3

Si forma anche la Seſta maggiore della quinta, e del tuono minore.

Quinta	3—2
Tuono minore	10—9
Seſta maggiore ne termini mag.	30—18
Diviſore 6. per li termini minori	5—3

Si forma pur anche la Seſta mag. della ſeſta min. e del ſemituono min.

Seſta minore	8—5
Semituono minore	25—24
Seſta maggiore ne termini mag.	200—120
Diviſore 40. per li termini min.	5—3

Dimoſtratione della Settima minore.

La Settima minore ſi forma dalla quinta, e dalla terza minore.

Quinta	3—2
Terza minore	6—5
Settima minore ne termini mag.	18—10
Diviſore 2. per li termini min.	9—5

Si forma anche la Settima minore della ſeſta min. e della ſeconda mag.

Seſta minore	8—5
Tuono maggiore	9—8
Settima minore ne termini mag.	72—40
Diviſore 8. per li termini minori	9—5

Dimoſtratione della Settima maggiore.

La Settima maggiore ſi forma della quinta, e della terza maggiore, come

Quinta	3—2
Terza maggiore	5—4
Settima maggiore ne ſuoi term.	15—8

Si forma anche la Settima maggiore della ſeſta maggiore, e della ſeconda maggiore, come

Seſta maggiore	5—3
Seconda maggiore	9—8
Settima maggiore ne term. mag.	45—24
Diviſore 3. per li termini min.	15—8

Si forma anche del Tritono, e della Quarta.

Tritono	45—32
Quarta	4—3
Settima maggiore ne term. mag.	180—96
Diviſore 12. per li termini min.	15—8

Dimoſtratione dell' Ottava.

L'Ottava ſi forma della Quinta, e della Quarta.

Quinta	3—2
Quarta	4—3
Ottava ne termini maggiori	12—6
Diviſore 6. per li termini minori	2—1

Si for-

Si forma anche l'Ottava della settima min. e della seconda min. come

Settima minore	9—5
Tuono minore	10—9
Ottava ne termini maggiori	90—45
Divisore 45. per li termini min.	2—1

Si forma anche l'Ottava della semidiapente, e del tritono.

Semidiapente	64—45
Tritono	45—32
Ottava ne termini maggiori	2880—1440
Divisore 1440. per li ter. min.	2—1

Si forma anche l'Ottava della settima mag. e della seconda min.

Settima maggiore	15—8
Seconda minore	16—15
Ottava ne termini maggiori	240—120
Divisore 120. per li termini min.	2—1

E questo basti circa la formatione delle consonanze, e dissonanze, sì in Pratica, come in Teorica. Vediamo li passaggi di cadauna.

CAP. VI.

Del modo di formare li Passaggi.

LA consideratione delle Consonanze, e Dissonanze, e del loro ordinato passaggio è una delle più cospicue, & essentiali osservationi della Musica; anzi sono per dire, che sii tutto il fondamento di ben Tessere una perfetta armoniale compositione, il che è confirmato da Pietro Pontio nel Ragionamento secondo alle carte 24. ove parlando con il R. Don Hettore disse. *Per dirvi il vero, la difficultà del contrapunto, e della compositione, & la sua bellezza solo consiste in saper bene, e con bel modo accomodare nel proprio luogo le dette consonantie, e dissonantie.* Et il Kirchero nel proemio del 5. libro della Musurgia disse, che *melothesiæ bonitas, & pulchritudo nascatur ex insigni ordine, quem singulæ diversarum vocum partes consonantiæque inter se ita strictè observant, ut si vel minimum à recto ordinis filo recedere contigerit, totum harmonicum corpus destrui necesse sit.* Non basta però di sapere la debita connessione, con l'esatta, & ordinata dispositione di esse consonanze, che bisogna pur anche unire la Teorica alla Pratica per sapere rettamente giudicare la loro natura, come avvertisce esso Kirchero nel sopracitato 5. libro al cap. 1. ove parlando del Contrapuntista disse *Theoricam itaque practicæ conjunctam habere debet, ut de singulis aptè judicare, & dissonum à consono, asperum à levi, à molle durum peritè discernere valeat; numerorum naturam, & proportionem (sine quorum notitia nihil hoc in negotio dignum præstiterit) perfectè quoque calleat oportet.* E conviene che operi appunto come un perfetto Architetto, che con diligenza ricerca sito oportuno alla sua fabrica, addattando ogni cosa con somma peritia, & arte conforme ricerca la qualità della mole, che intende inalzare: Essendo questi Passaggi adunque come dice il medesimo Auttore nel cap. 15. del sopradetto 5. libro *magni in melothesia momenti*, doverà lo studioso principiante Musico Testore con grande applicatione osservare li detti Passaggi: mentre che dice il sopracitato Auttore. *Quod quicunque nesciverit, ut is quidquam in hac arte laude dignum præstet existimo*, e soggiunge esso Auttore, che *certè ex innumeris ferè qui quotidie in lucem prodeunt Auctoribus, vix paucos reperies, qui non in hoc præcipitium illisi compositiones naufragium fecerint. Nam dum nullam progressus harmoniæ liciti, vel illiciti rationem habent, fallacique aurium judicio omnia committunt, motus illicitos pro licitis accipientes, quam exiguam hujus artis cognitionem habeant, libris suis passim profitentur.* Cosa che mi fà meravigliare, essendo appresso di me stimati tutti li compositori periti, e perfetti in quest'arte, e che ogn'uno debitamente osservi le buone regole, e maggiormente queste, che sono le più essentiali, e necessarie; biasima in'oltre questo Auttore acremente li contrapuntisti nel lib. 7. della sua Musurgia al cap. 5. con dire. *Quàm pauci ex*

ci ex

ti ex muſicis hodie reperiuntur, qui proprio marte, vera, certa, & infallibili ſcientia fulti componant, dum ſola, & nuda experientia quidquid faciunt, faciunt, & ut de compoſitione peracta certiores ſint, primò ad clavecymbalum veluti ad Lidium lapidem confugiunt, ibi ſingula prius ſtudioſè trutinantes illinc conſonantias ſynopſeſque earum, ſimiliaque ediſcunt: periculoſum prorſus negotium, & innumeris erroribus, fallaciiſque expoſitum.

Per non incorrere adunque in ſimili taſſe (le quali non credo, che ſiino ne moderni virtuoſi, e dotti Contrapuntiſti) procuraremo, che il noſtro principiante Muſico Teſtore reſti inſtrutto delli Paſſaggi di queſte conſonanze, e diſſonanze, e con ogni brevità li demoſtraremo tutti li buoni, & ottimi avvertimenti, fondati ſopra l'auttorità de più cospicui ſcrittori, che hanno parlato ſopra queſto fatto, come il Pontio, l'Angleria, l'Artuſi, Valerio Bona, il Vicentino, il Kirchero, il Penna, il Berardi, ed altri ottimi, & inſigni Scrittori:

Li Paſſaggi adunque delle conſonanze, e diſſonanze non ſi poſſono fare ſenza il movimento delle parti armoniche, poiche ritrovandoſi queſte in una tal qual tenſione, e poſitione di ſuono, ò voce, non ſi poſſono partire da queſta per andare ad un' altra, ſe non mediante la modulatione della voce, la quale non ſi può fare ſenza la mutanza de ſuoni, paſſando dal grave all' acuto, ò dall' acuto al grave, e queſto non ſi può dire che ſii altro, che moto, il quale per eſſer formato dalle voci, e ſuoni, moto armonico propriamente ſi deve dire; queſto ſi può fare in tre modi con i quali la voce modulando può paſſare da un luogo all'altro, e furono chiamati da Muſici: Moto Retto; Obliquo; e Contrario.

Il moto Retto ſi forma quando ambe le parti diſcendono, ò pure aſcendono, come dall' eſſempio:

Il moto obliquo è quando una parte ſtà ferma, e l'altra ſi move, come

Il moto contrario è quando le parti si allotanano, overo si avieinano l'una all'altra, come

Con questi tre moti adunque si passerà da una Consonanza all'altra; e perche alcune sono perfette, & altre imperfette, perciò si useranno fra loro diversi moti, come.

Dalla Perfetta alla Perfetta si userà il moto Contrario & Obliquo.

Dalla Perfetta all' Imperfetta, si useranno tutti tre li moti.

Dall' Imperfetta alla Perfetta si userà il moto Contrario, & Obliquo.

Dall' Imperfetta all' Imperfetta si useranno tutti tre li moti. Vedi la Figura.

Si Passa

Dalla Perfetta * Dall' Imperfetta

All' Imper:	*	Alla Perf.	*	All' Imperf.
Con il moto		Con il moto		Con il moto
Contrario,		Obliquo, e		Contrario,
Obliquo, e Retto.		Contrario.		Obliquo, e Retto

Consistendo tutta la vaghezza della Musica nel variato intreccio delle Parti, come vuole la commune opinione de Musici, sì antichi, come moderni, si può dire con verità, che la varietà sii il primo scopo del Contrapuntista, e perciò determinarono li Musici Maestri dell' Arte, che non si potessero fare due consonanze perfette del medesimo genere, come si vedrà nel seguente Capitolo.

C A P. VII.

Che non si possino fare due Consonanze Perfette del medesimo genere.

FRa le prime regole dell' Arte Armonica, viene considerata da Musici Legislatori quella, che non si possino fare due consonanze perfette simili, e del medesimo genere, sì in ascendere, come in descendere; come sarebbe a dire due Unisoni, due Quinte, e due Ottave, e volsero, che questa regola non fosse arbitraria, mà legale, come accenna il Gaffurio nel 3. della Pratica cap. 3. *Hæc enim regula non arbitraria est, sed legalis, omnem penitus exceptionem rejiciens.* Et il Kirchero nel 7. della Musurgia disse. *Communes leges sunt de duabus perfectis consonantiis, immediatè per saltum non continuandis, quæ quidem receptæ sunt apud omnes musicos, ut si quis hisce contraveniat, si non imperitus, saltem temerarius videri possit.* E nel libro 5. vuole, che *Si quis duos, vel plures unisonos, aut duas quintas, vel octavas continuaret in descensu, vel ascensu, errorem in musica valde essentialem committeret.*

Vano investigando li Musici, perche causa sii stato proibito con tanto rigore il fare più consonanze perfette l'una dopo l'altra, e pare, che la commune ragione sia, perche fra le

fra esse non vi cada varietà alcuna, come si può vedere nel Pontio Ragionamento 2. carte 24. e più chiaramente lo dimostra il Zarlino nelle Institutioni parte 3. cap.29. affirmando che *L'Harmonia non può nascere se non da cose tra loro diverse, discordanti, e contrarie, e non da quelle, che in ogni cosa si convengono*, che perciò dice egli, che conoscendo gl'Antichi legislatori di quest' Arte, che *tale simiglianza non generava alcuna varietà di concento, & giudicando, (come era il vero) che la perfetta harmonia consistesse nella varietà &c.* come pure afferma il Kirchero nel 7. della Musurgia carte 682. con dire: *Quod in octavis, & quintis continuatis voces quibus unisonant nullam varietatem habent*. Et il Tigrini nel libr.2. del suo Compendio cap.2. disse: *la ragione è, che non nascendo l'Harmonia se non da Suoni tra loro diversi, & contrarii, come nel principio si disse, non solo fà bisogno, volendo, che siano distanti l'una dall'altra nel grave e nello acuto, mà siano anco nei moventi differenti, e che contenghino consonanze contenute da proportioni diverse*.

Fù adunque stabilita legge universale, e ferma à causa di questo motivo, che non si potessero porre nelle compositioni due consonanze perfette contenute da una istessa proportione ascendenti, ò discendenti l'una dopo l' altra; e vollero pur anche, che una falsa, ò pure una pausa di minima non fosse bastante a salvare due di queste consonanze perfette, come si vedrà qui appresso; & abbenche habbiano concesso li Musici Maestri dell'Arte, che si possino fare due Consonanze Imperfette, vollero però, che l'una fosse maggiore, e l'altra minore, non stimando lodevole il farne due maggiori, ò due minori a causa di non esservi la varietà del Concento.

Non ostante queste determinationi, pare ad alcuni, che si possino fare più consonanze perfette senza scrupulo, & abbenche l' Artusi nella sua Arte del Contrapunto ristampata l' anno 1598. habbi detto alle carte 31. Che, *Non permettono li Compositori, che nelle loro compositioni si ritrovino due consonanze, che siano simili una dopo l'altra; come due unisoni, due ottave, due quinte. Nè le concedono con il ponervi dimezo una pausa di minima, overo una dissonanza*. Non ostante alle carte 32. vuole, che se ne possino fare due l'una dietro l' altra senza offesa dell' udito, la ragione è la seguente: *Dico*, dice egli, *che l'ottava sola è perfetta consonanza, perche mai muta stato, nè essere, nè qualità, nè quantità, e questa chiamo con il Filosofo perfettissima, & tutte l'altre perche sono variabili, chiamo imperfette: non alterano li Compositori con gl' accidenti, di b molle & ♯ diesis le Quinte, & le Terze maggiori, le minori, e l'una, e l'altra sesta? adunque dalla ottava infuori tutte sono imperfette, e di loro se ne può fare una, & due, l'una dietro l'altra senza scrupolo alcuno*.

Asserisce il Bontempi alle carte 223. della sua Historia Musica, che questa regola delle due consonanze perfette sia stata fatta dalli primi Maestri, perche cantavano solamente con le prime cinque figure, ò note, cioè. Massima, Lunga, Breve, Semibreve, e Minima, e che la Semiminima, e la Croma non erano in quei tempi in consideratione, onde cantandosi li due Unisoni, Quinte, & Ottave, haveano spatio bastevole il senso, e l' intelletto a poterle capire, e giudicare; vuole però esso Auttore, che al presente in occorrenza di qualche soggetto obligato si possino fare queste consonanze perfette con le note minori, avalorato forse dall' auttorità del Vaneo, che disse nel libr.3. del Recaneto cap.8. *Semiminimæ vel chromæ, adeo parvo constant intervallo, ut altera ab altera subsequi videatur*, E perciò non sono capite, nè conosciute dal senso, cosa che a me non piace, perche se tal compositione caderà sotto l' occhio si scoprirà il diffetto, e la ragione elucidata dalla potenza visiva, conosce, che non vi è variatione alcuna; è vero, che afferma il Zarlino nel luogo sopracitato, che *se bene queste consonanze quando fossero poste in tal maniera non facessero evidentemente alcuna dissonanza tra le parti*. Mà soggionge immediatamente, che *tutta via farebbero udire non sò che di tristo, che dispiacerebbe*. Diceva il Zifra rapportato dal Berardi nella sua Staffetta alle carte 29. che *amava più tosto di lasciar correre*

le due quinte in un paſſo da Maeſtro, che ſalvarle con pregiuditio della teſſitura. Et in vero quanto all' obligo d'un ſoggetto, pare, che non ſi doverebbe uſare tanto rigore, anzi è parere d'alcuni, che ſi come è lecito nelle parole aſpre, doloroſe, e crude l'uſare le diſſonanze contro la regola loro; così nelle parole dolci, ſuavi, & amene, vogliono che ſi poſſi uſare le due, e più conſonanze perfette, mà queſto non mi piace, poiche in vece di render la compoſitione più dolce, e grata riuſcirà più toſto (come diſſe il Zarlino) triſta, e diſpiacevole all' udito, onde ſi devono ſchivare in tutto, e per tutto; anzi io dico, che non deve il Compoſitore pigliarſi tanto buono in mano di così facilmente eſercitarle, atteſoche pur troppo è un male attaccaticcio, aſſerendo il Berardi nella ſua Staffetta alle carte 30. Che *fra gli Auttori, tanto antichi, quanto moderni pochi ve ne vanno eſenti, che ne loro componimenti non ve ne ſiano ſcorſe*. Il che non ci deve ſervire d'eſſempio, anche ſe foſſero ſtate fatte a bello ſtudio, mentre che ci avviſa il Zarlino nel ſopracitato luogo, che *non dovemo haver riguardo, che alcuni habbiano voluto far il contrario, più preſto per proſuntione, che per ragione alcuna, che loro habbiano havuto*.

Concludiamo adunque con il Berardi alle carte 29. della ſua Staffetta che *ſia come eſſerſi voglia, da tutte le buone ſcuole ſono proibite le due conſonanze perfette d' una medeſima ſpetie una dopo l'altra, quando le parti fanno movimento fra di loro, perche la perfetta Armonia naſce dalla varietà*. E perciò gli Uniſoni ſono meno comportati delle altre, e tanto ſi potrebbe dire dell' ottave, ſe non foſſero gli eſtremi ſuoi differenti l' uno dall' altro per il grave, & acuto; e per fine la ragione del Pontio nel luogo ſopracitato, che *faciliſſimo, e di picciola induſtria il contrapunto, e la compoſitione ſarebbono, non havendo riguardo à queſte due ragioni*. E' di gran perſuaſione a ſchivare l' inconveniente di queſte due ſimili conſonanze perfette, che per verità, ſe ſi poteſſero uſare le conſonanze perfette, come s'adoprano l' imperfette, ogni rozzo ingegno, con haver ſolo riguardo, che le parti s'accordino, potrebbe comporre le cantilene Muſicali ſenza fatica alcuna, onde non ſolo ſi devono ſchivare per formare variato il concento, mà pur anche per render l'Arte ſollevata fuori del commune, coſtituendola eroicamente induſtrioſa. Veniamo a gli eſſempii.

Le pauſe di ſoſpiro, e di mezza battuta non ſalvano li due Uniſoni, Quinte, & Ottave.

1. 1. 5. 5. 5. 5. 8. 8. 8. 8. 8. 8. 8. 8.

Uniſoni. Quinte. Ottave.

1. 1. 5. 5. 5. 5. 8. 8. 8. 8.

Uniſoni. Quinte. Ottave.

Vuole il Zacconi nella seconda sua Pratica lib.3. carte 154. che per salvare due quinte, & anche quando bisognasse due ottave, si possi usare la mezza pausa, e cita il Vicentino nel lib.4. della Pratica c.7. mà che ciò solo si possi fare à quattro, e più voci, perche dice il Vicentino la multiplicità di esse non le farà sentire; & il Zacconi vuole, che si possino fare in occorrenza di contrapunti di seguito, e ne canti d'artificio, e che è più permissibile la quinta dell'ottava; vedi l'essempio primo. Meglio lo dimostra l'Angleria, come si vede nel 2. essempio, perche dice egli la mezza battuta, che aspetta, stà nel luogo della sesta, che è buona, e questa hà l'auttorità di salvare le due quinte; il 3. essempio è cattivo, perche la mezza pausa stà nel luogo della nona, che è falsa, & una falsa non hà la facoltà di salvare due ottave.

Primo essempio. Secondo essempio. Terzo essempio.

Si possono salvare li passi cattivi di due quinte, & ottave con il punto, come.

cattivo. salvato. cattivo. salvato. cattivo. salvato. cattivo. salvato.

Si possono salvare anche le due consonanze con una minima, semiminima, croma, & anche per accidente con una semicroma spezzandosi la prima nota, che forma le due consonanze perfette, come dagli essempii.

cattivo. salvato. cattivo. salvato. salvato. salvato.

5. 5. 5. 3. 5. 5. 5. 5. 3. 5. 5. 3. 5. 5. 3. 5.

cattivo. ſalvato. catt. ſalvato. ſalvato ſalvato.

8. 8. 8. 10. 8. 8. 8. 8. 10. 8. 8. 10. 8. 8. 10. 8.

cattivo. ſalvato. cattivo. ſalvato. ſalvato. ſalvato.

Non ſolo non è lecito il poter fate due conſonanze perfette, mà ſi deve anche ſchivarne il ſoſpetto di eſſe, il che occorre tacitamente in alcuni paſſi, come ſi vede dalli ſottopoſti eſſempii, e ciò ſi manifeſta eſpreſſamente dalla tirata, che potrebbe fare il Cantore da una nota all' altra, come dalli eſſempii.

8. 5. 5. 5. 8. 5. 5. 5. 6. 5. 5. 5.

implicita. eſpreſsa. implicita. eſptesſa. implicita. eſpreſsa.

10. 8. 8. 8. 6. 8. 8. 8.

implicita. eſpreſ. implicita. eſpreſsa.

Si forma anche il suspetto di due quinte, & ottave nel diminuire essa quinta, & ottava, & avviene quando una delle parti fà salti di terza; di quarta; e di quinta, come si può giudicare dagli essempii;

8. 8. 8. 8. 8. 8.

salto di terza. salto di terza. salto di quarta.

8. 8. 5. 5. 8. 8.

salto di quinta. salto di terza. salto di terza.

Gli seguenti essempii sono di quinte, che si concedono per esser di specie diversa, come nel primo essempio; nel secondo, sono cambii che per necessità, e bisogno si tolerano.

Passiamo alla dimostratione delli Passaggi proprii d'ogni consonanza, e dissonanza.

CAP. VIII.

Delli Passaggi dell' Unisono.

SI disse nel cap. 2. di questa terza Parte, che l'Unisono non è consonanza, nè dissonanza, mà radice, base, e fondamento di esse, pure secondo li Pratici viene considerato come consonanza perfetta, & essendo per verità consonanza privativa, bisogna haver gran riguardo nel formarlo; onde avanti di parlare delli suoi passaggi sarà bene dimostrare come si debba formare.

In due modi vogliono li Musici Pratici, che si possi fare l'Unisono; l'uno nel principio della battuta, e l'altro nel fine, cioè in elevatione di battuta.

Quando si farà in principio di battuta, acciò le parti faccino bene, e buon effetto, bisogna far ascendere la parte bassa, e descendere l'alta, ambi senza salto, che è il medemo à dire, che si parti dalla terza, e si vadi all'Unisono; Quando poi, si farà in elevatione si farà che una parte stii ferma, e con l'altra si farà l'Unisono con qualsivoglia consonanza.

Primo essempio. Secondo essempio.

Pare per regola osservata, che si debba andare dalla terza all'unisono per semituono, ò tacito, ò espresso, come dall'essempio.

Con semituono. Senza semituono.

Se si passerà all'Unisono per grado congiunto con figure di crome, il passaggio non sarà buono, perche quelle crome non sono in consideratione. Come pure non fà alcun effetto quando le parti si congiungono in Unisono con movimento separato, il che sarà più tolerato in elevatione, che in battuta, pur che non sia per qualche obligo di fuga, ò canone.

Nelle compositioni à più voci si potrà fare l'Unisono come si vuole, fuorchè nelli modi, che si mostreranno nelli passaggi particolari, di ciascheduna consonanza. Li Passaggi dell'Unisono sono li seguenti al num. di quattro.

1. Dall'Unisono alla Terza maggiore, e minore.
2. Dall'Unisono alla Quinta.
3. Dall'Unisono alla sesta minore.
4. Dall'Unisono all'Ottava.

Dall'Unisono alla Terza.

Passa l'Unisono alla Terza maggiore, e minore con una parte immobile, e l'altra con moto di terza, & anco movendosi ambe le parti per grado come dall'essempio.

Dall'Unisono alla Quinta.

Si passa legitimamente dall'Unisono alla Quinta con una parte per salto, rimanendo ferma l'altra; & anco si tolera, che una si movi per grado, e l'altra per salto, come dall'esempio.

Si proibisce di passare dall' Unisono alla Quinta, quando ambe le parti saltano, come

Dall' Unisono alla Sesta minore.

Si può passare dall' Unisono alla sesta minore, come nel primo modo, abbenche siino passi un poco lontani, e questi serviranno à quattro, e più voci; si proibiscono li passaggi alla sesta maggiore, come nel secondo modo.

Li passi qui sotto notati, alcuni sono cattivi, & altri secondo il Penna ne suoi Albori alle carte 62. del secondo libro, sono tolerabili, non ostante però confessa, che *è regola universale, che si può andare à tutte le consonanze eccetto, che alle seste, massime maggiori*. Il primo passaggio secondo l'Angleria è cattivo.

Dall' Unisono all' Ottava.

Il passare dall' Unisono all' ottava è megliore in elevatione di battuta, che nel battere, e deve una parte star ferma, e l'altra far l'ottava.

Quando poi le parti si moveranno tutte due, non sarà buono, fuorche ne bassi à otto.

Si può andare anche dall'Unisono alla seconda per via di legatura, come si dirà altrove.

Non si possono fare due Unisoni per regola universale, e per le ragioni già dette, & anche per essere consonanza privativa, & uno, e più unisoni non sarebbero di niuna sodisfatione, e non formarebbero melodia alcuna.

Si deve avvertire di far ben cantare le parti con movimenti congiunti più che si può, acciò siino al cantore comodi, e faranno anche buon concento; onde si devono fuggire certi passi disparati, come quelli d'Unisono alla quinta, sesta, & ottava con salto d'ambi le parti; à più voci però con le parti di mezzo si può andare all' Unisono con qualsivoglia consonanza, & anche partire dall'Unisono, & andare à qual si voglia consonanza, purche le parti cantino bene.

C A P. IX.

Delli Passaggi della Terza maggiore, e minore.

LA Terza che è una delle consonanze imperfette, & è servitrice delle perfette, come sono tutte le altre consonanze imperfette; si considera come habbiamo detto altrove, come maggiore, e minore; onde se ne posson fare molte, l'una dopo l'altra, con questo, che l'una sii maggiore, e l'altra minore; l'una minore, e l'altra maggiore à vicenda per render più varietà nelle compositioni; se ne possono fare anche due della medesima specie, cosa che non si permette nelle seste per esser aspre, e dure; sarà però meglio usare la varietà; la Terza quanto più salta, tanto più è vaga, e fà miglior effetto nell'ascendere, che nel descendere; le maggiori bramano allontanarsi, & allargarsi con andare alla quinta, sesta, & ottava; la minore è all' incontrario, desiderando di restringersi con passare all'unisono; non ostante però può andare ad altre consonanze, come si mostrerà, deve però andare all'ottava con riguardo, essendo questo passo più tosto della Terza maggiore.

Li passaggi della Terza minore sono cinque.
- Il 1. dalla Terza all' Unisono.
- Il 2. dalla Terza alla Seconda.
- Il 3. dalla Terza alla Quinta.
- Il 4. dalla Terza alla Sesta.
- Il 5. dalla Terza all' Ottava.

Dalla

Dalla Terza minore all'Unisono.

Si può passare dalla terza minore all'unisono in tre maniere; la prima quando ambe le parti s' incontrano con movimento congiunto con il semituono tacito, ò espresso, altrimenti non è buono; la seconda è quando una parte stà ferma, e l'altra si move à far l'unisono, e questi due passaggi sono ottimi ad ogni compositione; la terza quando le parti, fatta la terza, si partono à far l'unisono con movimento separato; questo passaggio non è elegante, anzi secondo alcuni è proibito.

Dalla Terza minore alla Seconda.

Si formerà questo passaggio rimanendo una parte ferma, e l'altra movendosi con moto congiunto, passando poi all'unisono; ò pure si passerà alla seconda con il punto ritornando alla Terza.

Dalla Terza minore alla Quinta.

Questi passaggi fatti nel sottoposto modo tutti sono buoni per essere con il semituono.

Li due seguenti parimente sono buoni, per essere con il semituono tacito, come si vede dagli esempii.

Dalla Terza minore alla Sesta.

Questo passaggio si farà in tre modi. Il 1. starà ferma una parte, e l'altra con movimento separato anderà alla sesta. Il 2. ascenderà una parte per movimento separato, e l'altra si moverà descendendo per moto congiunto. Il 3. descenderanno tutte due le parti, l'una con moto congiunto, e l'altra con moto separato.

Dalla Terza minore all' Ottava.

Si forma questo passaggio in due modi. Il 1. si fà in principio di battuta, facendo una parte moto congiunto, e l'altra separato. Il 2. si farà in elevatione, facendo ambe le parti movimenti separati.

Della Terza maggiore.

La terza maggiore hà ſei paſſaggi.

Il 1. dalla Terza all'Uniſono.	Il 4. dalla Terza alla Seſta.
Il 2. dalla Terza alla Seconda.	Il 5. dalla Terza alla Settima.
Il 3. dalla Terza alla Quinta.	Il 6. dalla Terza all'Ottava.

Dalla Terza maggiore all' Uniſono.

Queſto paſſaggio ſi può fare in quattro modi. Il 1. che una parte, ò inferiore, ò ſuperiore ſtii ferma, e l'altra con movimento ſeparato faccia l'uniſono, e queſto paſſaggio è ottimo per ogni compoſitione. Il 2. ſi farà movendoſi ambe le parti per moto congiunto; queſto paſſaggio ſerve alle compoſitioni di più voci, e non per li terzetti, e duetti, non eſſendo paſſaggio leggiadro, nè proprio della terza maggiore; ſi concede però nelli ſuggetti.

3. 1. 3. 1.

Primo eſſempio. Secondo eſſempio.

Il 3. modo ſi fà quando ambe le parti aſcendono; la ſuperiore con moto congiunto; e l'inferiore con moto ſeparato, e queſto paſſaggio è ottimo; quando poi la parte baſſa deſcendeſſe per moto congiunto, e la ſuperiore parimente deſcendeſſe con movimento ſeparato, queſto paſſaggio non ſarà di alcun valore, perche il deſcendere d'ambe le parti non fà buon' effetto, non già perche le conſonanze non ſiino buone, mà perche il paſſaggio è inſipido, e ſenza gratia alcuna;

Primo eſſempio. Secondo eſſempio.

Il 4. modo ſi farà quando ambe le parti ſi moveranno aſcendendo con moto ſeparato; queſto paſſaggio deſcendendo non è uſitato, e quando ſi faceſſe, ſarebbe triſto effetto, & è molto goffo; aſcendendo poi è tolerato, particolarmente à quattro; ſi doverà però ſempre ſchivare di paſſare dalla terza maggiore all'uniſono deſcendendo, & aſcendendo ambe le parti.

3. 1.

Dalla Terza maggiore alla Seconda.

Si farà questo passaggio rimanendo una parte ferma, e l'altra movendosi formando la sincopatione.

Dalla Terza maggiore alla Quinta.

Questo passaggio è ottimo, e si deve avvertire, che deve pasʃare per semituono, e che le parti cantino bene, e si fà in diverse forme, come dagli essempj.

Il 1. non è buono per esser senza semituono, abbenche descendente, e non si senta il cattivo effetto.

Il 2. più si scuopre per esser ascendente.

Il 3. è cattivo per il salto della settima.

Il 4. è cattivo senza semituono, abbenche si copra con il descendere, non è però autentico.

Il 5. è senza semituono, & ascendente, onde è peggiore. Tutti gli altri sono buoni.

3. 5. 3. 5. 3. 5. 3. 5. 3. 5. 4. 3. 3. 5.

1. cattivo 2. cattivo 3. cattivo 4. cattivo

3. 5. 3. 5. 3. 5. 3. 5. 3. 5.

5. cattivo buono buono buono

Dalla Terza maggiore alla Sesta.

Pasʃando la Terza maggiore alla Sesta è meglio, che passi alla minore, che alla maggiore, che anche talvolta si tollera; in due modi adunque si pasʃa; L'uno quando una parte stà fermata, e l'altra si move; L'altro è quando una parte pasʃa per grado, e l'altra per salto, come.

Dalla Terza maggiore alla Settima.

Fatta la Terza maggiore in elevatione, si anderà à percuotere la Settima, come

Dalla Terza maggiore all' Ottava.

Si forma questo passaggio in tre modi. Il 1. quando la parte inferiore starà salda, e la superiore si partirà dalla terza maggiore, e farà l'ottava, questo passaggio si farà in ogni sorte di compositione.

Il 2. sarà quando la parte superiore anderà ascendendo con moto congiunto, e l'inferiore descendendo con moto separato, e questo è buonissimo.

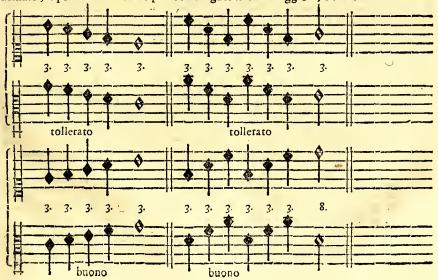
Il 3. si farà quando la parte bassa si move con moto congiunto, e l'altra per moto separato, e questo è più proprio à più voci, che à due.

Non voglio mancare di poner il modo di fare più Terze, sì per grado, come per salto; saranno adunque migliori ascendenti, che descendenti, perche nell'ascendere si scuopre la loro vaghezza, e se nell' ascendere la prima sarà maggiore, e la seconda minore à vicenda, saranno migliori; nel descendere poi si opererà al contrario, facendo la prima minore, la seconda maggiore, &c. se poi una parte starà ferma, e si moverà l'altra stanno benissimo; si possono anche fare più Terze seguenti siino maggiori, o minori.

3. 3. 3. 3. 3. 3. 3. 3. 3. 3. 3. 3.

tollerato tollerato

3. 3. 3. 3. 3. 3. 3. 3. 3. 3. 3. 8.

buono buono

Le consonanze minori fanno migliore effetto ne luoghi bassi, onde la Terza minore abbenche sii mesta per natura sua, ad ogni modo ne luoghi alti non è tanto mesta, particolarmente posta sopra l'ottava; nelle parti basse poi fà nel cantare cattivo effetto. La Terza maggiore ne luoghi bassi perde alquanto del suo allegro.

Quando la Terza minore si trattenerà ferma ne luoghi alti solo che per una semibreve, non haverà tanto del mesto, nè in tutto sarà allegra; e così la Terza maggiore ne luoghi bassi; si che quando le consonanze sono fuori del suo natural posto, perdono il loro naturale, e rendono la compositione brutta, e deforme.

C A P. X.

Delli Passaggi della Quinta.

LA Quinta è una delle consonanze perfette, e dopo l'ottava è la più nobile nella Musica, anzi è più piena di essa ottava. Questa si considera dal Musico come perfetta, & imperfetta; al presente siamo per dimostrare li passaggi della Quinta perfetta. E' commune regola (come si disse) che non se ne possino fare due, una dopo l'altra, se non vi cade in mezzo il valore di mezza battuta almeno; & una falsa non hà auttorità di salvare due Quinte; vogliono li Pratici, che con il suo passaggio possi andare ove li piace, li proprii però sono li sette seguenti.

Il 1. dalla Quinta all'Unisono.
Il 2. dalla Quinta alla Seconda.
Il 3. dalla Quinta alla Terza.
Il 4. dalla Quinta alla Quarta.
Il 5. dalla Quinta alla Sesta.
Il 6. dalla Quinta alla Settima.
Il 7. dalla Quinta all'Ottava.

Dalla Quinta all'Unisono.

Questo passaggio è assai osservabile, poiche se bene si può fare in diversi modi, pochi però sono li buoni, e legitimi, perciò poneremo quelli che si devono abbracciare, e quelli che si devono fuggire.

Il

Il primo si farà quando una parte rimanerà ferma, e l'altra in elevatione della battuta anderà à trovare l'unisono, e questo passaggio è ottimo in ogni compositione.

Il secondo si farà quando una parte si moverà discendendo con moto congionto; e l'altra ascenderà con moto separato, e questo passaggio conviene solo alle composizioni di tre, e più voci, vedi gli essempj.

Primo essempio. Secondo essempio.

Il terzo sarà quando tutte due le parti per movimento separato, una parte ascendendo, e l'altra descendendo s'uniranno à far l'unisono, e questo passaggio non è buono in niun modo.

Il quarto sarà quando ambe le parti ascenderanno, l'una per moto congiunto, e l'altra per moto separato, e ne meno questo passaggio è buono.

Il quinto sarà quando una parte ascenderà per moto congiunto, e l'altra descenderà per moto separato, e questo passaggio non è buono ne meno otto, vedi gli essempii.

3. passaggio cattivo. 4. passaggio cattivo. 5. passaggio cattivo.

Dalla Quinta alla Seconda.

Questo passaggio si farà stando una parte ferma, e l'altra movendosi per salto, e questo passaggio sarà buono in ogni compositione, particolarmente à tre, e più voci.

Dalla Quinta alla Terza.

Questo passaggio si può fare in tante forme, che (per così dire) si può fare come si vuole, vedi gli essempii.

5. 3. 5. 3. 5. 3. 5. 3. 5. 3. 5. 3. 5. 3. 5. 3.

5. 3. 5. 3. 5. 3. 5. 3. 5. 3. 5. 3. 5. 3. 5. 3.

Dalla Quinta alla Quarta.

Si farà questo passaggio stando una parte ferma, e l'altra movendosi per grado; vedi l'essempio.

Dalla Quinta alla Sesta.

Sarà sempre buono questo passaggio, se una parte starà ferma, e l'altra farà la sesta, ò pure se una si moverà con moto separato, e l'altra con moto congiunto, e se sarà minore, sarà migliore, come

Primo modo. Secondo modo

Si proibisce nel moto retto di passare di Quinta in Sesta movendosi una parte per grado, e che questa sii di semituono, e che l'altra parte si muova di salto di terza minore, come.

Si proibisce pure di passare dalla quinta alla sesta movendosi ambe le parti con moto separato, e si deve fuggire più che si può tal passaggio per esser goffo, e di niun valore, e non si farà se non per necessità di fuga, ò canone.

Dalla Quinta all' Ottava.

Questo passaggio si può fare in sette modi, fra quali alcuni sono buoni, altri tolerabili, & altri cattivi. Il primo si farà ascendendo una parte con moto separato, e l'altra con moto congiunto, ò vice versa. Il secondo quando ambe le parti ascenderanno una per grado, e l'altra per moto separato, e questo si farà solo a quattro, e più voci. Il terzo si farà stando una parte ferma, e l'altra facendo il moto separato, e questo passaggio è il più bello, e gentile di tutti, vedi gli essempii.

Il quarto si farà descendendo ambe le parti, una per grado, e l'altra per salto; e questo solo si farà a tre, a quattro, e più voci. Il quinto si farà ascendendo ambe le parti, una per grado, e l'altra per salto; e questo si tolera solo a quattro, e più voci, vedi gli essempii.

Quarto essempio concesso a più voci.

Quinto essempio tollerato a più voci.

Il sesto passaggio si farà movendosi ambe le parti con movimento separato ascendendo; e questo non è buono in veruna compositione.

Il settimo, & ultimo si farà con una parte ascendendo, e l'altra descendendo, partendosi dalla duodecima per andare a ritrovare l'ottava; ma anche questo passo non è buono in alcuna compositione; onde si deve abbandonare; vedi gli essempii.

Sesto passaggio cattivo. Settimo passaggio cattivo.

C A P. XI.

Delli Passaggi della Sesta maggiore, e minore.

LA sesta è una delle consonanze imperfette, e per conseguenza servitrice delle perfette, & è considerata dalli Pratici e Teorici (come si disse) come maggiore, e minore; se ne possono fare più di una seguente all'altra vicendevolmente di maggiore in minore, &c. mà come habbiamo detto nel cap. 8. di questa terza parte, si devono usare con riguardo per esser dure, & aspre; la maggiore brama dilatarsi, e desidera l'ottava; e la minore al contrario brama restringersi, e desidera la quinta, e questi sono li loro proprii, e legitimi passaggi, come habiamo detto nel cap. 2. di questa terza parte; non si devono pigliare per salto per la loro crudezza, particolarmente la maggiore; descendenti sono migliori coprendosi la sua crudezza, che ascendenti si scuopre, & abbenche siino crude, ponendole però bene, faranno buon effetto, particolarmente la minore, e dice l'Angle-

ria,

ria, che fà la Muſica ſignorile, e vivace, onde ſi deve ſeſteggiare aſsai, e far caminare dette ſeſte con la terza, che così facendo ſi udirà mirabile effetto; non ſi deve principiare in ſeſta, ſe non per gran neceſſità. Vediamo li loro paſsaggi particolari.

Delli Paſſaggi della Seſta Minore.

La Seſta Minore hà ſette Paſsaggi.
Il primo dalla Seſta all'Uniſono.
Il ſecondo dalla Seſta alla Seconda.
Il terzo dalla Seſta alla Terza.
Il quarto dalla Seſta alla Quarta.
Il quinto dalla Seſta alla Quinta.
Il ſeſto dalla Seſta all'Ottava.
Il ſettimo dalla Seſta alla Decima.

Dalla Seſta Minore all'Uniſono.

Queſto paſſaggio ſi ſtenta a fare, che ſtii bene, onde ſi dovrebbe tralaſciare, pure nelle compoſitioni di cinque, e più voci ſi potrà tollerare, ma non havera luogo in alcun modo nelli contrapunti di due, trè, e quattro voci; il modo ſarà come dal quì ſottopoſto eſſempio.

Dalla Seſta Minore alla Seconda.

Si farà queſto paſsaggio con reſtar ferma una parte in elevatione di battuta, e l'altra facendo il moto per ſalto; e queſto paſsaggio ſervirà alle compoſitioni di quattro, cinque, e più voci; vedi gli eſsempii.

Dalla Seſta Minore alla Terza.

Si forma queſto paſſaggio in quattro modi Il primo, & il ſecondo ſi formano rimanendo una parte ferma, e l'altra partendoſi con moto diſgiunto a far la terza; con queſta differenza, che nel primo modo ſi fa la ſeſta nel principio, e poſitione di battuta, e la terza nella elevatione, e fine di eſsa.

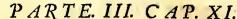
Nel ſecondo modo poi ſi fà la ſeſta nella elevatione di battuta, e la terza nella ſeguente poſitione; queſti due modi ſono buoni, & ottimi in ogni compoſitione.

Il terzo modo ſi fà movendoſi ambe le parti, l'una con moto congiunto, e l'altra con moto ſeparato, aſcendente l'una, e deſcendente l'altra, e queſto paſſo è perfettiſſimo.

Il quarto ſi fà movendoſi ambe le parti una per grado, e l' altra per ſalto, & anche queſto è buono in ogni compoſitione; Vedi egli eſſempii.

Primo essempio. Secondo essempio.

Terzo essempio. Quarto essempio.

Dalla Sesta alla Quarta.

Si formerà questo passaggio per sincopatione, facendo la Sesta in elevatione della battuta passando alla quarta con la parte inferiore nella positione di battuta, rimanendo ferma la parte superiore, la quale abbassandosi per grado si risolverà in terza, come dall'essempio; questo passaggio è buono in ogni compositione.

Dalla Sesta alla Quinta.

Si farà questo passaggio in due modi. Il primo sarà, fatta la sesta in elevatione della misura, si passerà alla quinta, rimanendo ferma una parte.

Il secondo si farà, la sesta in principio di battuta, e si passerà nelle elevatione alla quinta rimanendo ferma una parte, e questi due passaggi sono buoni in ogni compositione; si può anche fare ascendendo, e descendendo ambe le parti, una per grado, e l'altra per salto, mà questo passaggio non è buono.

Primo passaggio buono.

Dalla Sesta all' Ottava.

Acciò, che questo passaggio sii buono bisogna fare la sesta in elevatione, e passare all' ottava rimanendo una parte ferma, come dal primo essempio si vede, e questo passaggio è buono in ogni compositione. Vi sono altri modi, mà sono poco buoni; Uno è quando le parti per moto congiunto, l' una descenderà, e l'altra ascenderà, come dal secondo essempio, il qual passaggio non è buono, per essere senza semituono; L' altro è quando pure le parti ascenderanno, e descenderanno per moto congionto, come dal 3. essempio; questo pure è cattivo, e fa brutto effetto, e non si farà se non più che astretti da obligo di fuga; & il Cantore nel F fa ut vi vorrà cantando ponerci il ✕ diesis.

L'ultimo modo sarà quando le parti ascenderanno, ò descenderanno, l' una per moto congiunto, e l'altra per moto separato; questo passo non è troppo buono, e ce ne dobbiamo guardare, & a due non si deve fare, e solo per gran bisogno si tolera a quattro, & a cinque, in somma il passaggio della sesta all' ottava è proprio, & adequato alla sesta maggiore.

Dalla Sesta alla Decima.

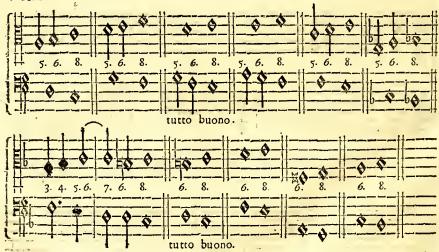
Si potrà fare questo passaggio restando ferma una parte, e l' altra facendo il moto, ò pure movendosi una per grado, e l' altra per salto, e questo passo sarà buono in ogni compositione.

Della Sesta Maggiore.

Il proprio passaggio della sesta maggiore è all' ottava, e vuole il Pontio nel Ragionamento secondo, che si possi fare in quattro modi.

Il primo sarà facendo la sesta maggiore in elevatione, e si passerà all'ottava, movendosi una parte, e l'altra rimanendo ferma, come si disse della sesta minore, e questo passaggio vuole esso Auttore, che sii ottimo.

Simile a questo forma il quarto con fare, che una parte resti ferma, e l'altra faccia il moto separato, con questa differenza però, che nel primo la parte grave fà il salto, & in questo l'acuta, e vuole, che questo non sii buono, essendo poco grato, anzi duro, e non hà del giudicioso, e non fà buon' effetto a due voci, anzi sarà bene tralasciarlo nelli contrapunti di quattro, e più voci, il simile volendo, che si osservi nella sesta minore, vedi gli essempii.

Il secondo si farà movendosi una parte ascendendo con moto congiunto, e l'altra descendendo parimente con moto congiunto, e questo è il più commune, e fà molto bene.

Il terzo si farà descendendo, ò ascendendo ambe le parti con movimento separato, e questo non è buono, nè si deve fare.

Valerio Bona nelle sue Regole di Contrapunto alle carte 20. vuole che si possi anche passare dalla sesta maggiore all' ottava descendendo ambe le parti, una per grado, e l' altra per salto, come si vede nel primo essempio, il qual passaggio sarà buono à più voci; ascendente poi sarà cattivo.

Vuole però il Pontio nel Ragionamento secondo alle carte *63.* che ambedue siino cattivi, e l' Artusi li concede à più voci con le parti di mezzo.

Essendo la sesta maggiore povera di passaggi, si potrà servire di quelli della sesta minore; si passerà adunque dalla sesta maggiore all' Unisono, & a gl'altri passaggi della sesta minore con il medesimo riguardo, e modo, che si disse di essa sesta minore; solo si haverà l'occhio al passare alla quinta, & alla decima; passandosi dalla sesta maggiore alla quinta, si prohibisce quel passaggio, che si fà ascendendo, ò descendendo ambe le parti, l'una per moto congiunto, e l'altra con moto separato, il qual passaggio secondo il Pontio sopracitato nè meno è buono con la sesta minore, essendo goffo, e di niun valore, e non si deve fare se non per gran bisogno di fuga, ò pure obligatione di canone, vedi l' essempio.

5. 3. 5. 6. 5. 5. 6. 5. 6. 8.

Facendosi poi il passaggio dalla sesta maggiore alla decima, si deve avvertire, che la sesta maggiore sii naturale, e non accidentale, il che si può fare, ò con il ✕ diesis posto nella parte acuta, ò pure con il b molle posto nella parte grave, come si può vedere da gl' essempii. Il passaggio fatto con la sesta accidentale formata con il ✕ diesis nella parte acuta non sarà buono per la cattiva relatione del passaggio, che si fà modulando dal C segnato con il ✕ diesis al F senza diesis; quello poi della sesta accidentale formato

con

con il b molle nella parte grave sarà buono; si farà adunque questo passaggio ascendendo per salto la parte acuta, e descendendo la parte grave per grado, vedi gli essempii.

La sesta fà bell' effetto, mà lo fà anche tristo; la maggiore se salta lo fà tristo, o almeno duro; la minore se và per grado contenta l'udito, e se salta tanto più lo sodisfa; se ne possono fare (come si disse) quante si vuole; l' una dopo l'altra, sì per grado, come per salto, vedi gli esempii.

6. 6. 6. 6. 6. 6. 6. 6. 6. 6. 6. 6.

si tollera. si tollera.

6. 6. 6. 6. 6. 8. 6. 6. 6. 6. 6. 6. 8. 6. 6. 6. 6.

buone. buone. buone.

6. mag. 6. min. 6. mag. terza 6. mag. 6. mag. 6. min. 6 mag. 8.

bene. meglio.

CAP. XII.

Delli Passaggi dell'Ottava.

L'Ottava, che fra le consonanze è la perfettissima, si rende ne suoi estremi così unita che pare (come si disse) un medesimo suono, che non essendo discrepante, se non per quello, che riguarda la differenza del grave, e dell'acuto, perciò non rende armonia; onde si adoprerà nelle compositioni men che si potrà (parlo dell'Ottava non tramezzata da altri suoni) e non bisogna fermarsi troppo in essa per quella privatione d'armonia, che in essa si scopre; e fra le consonanze perfette, questa, e l'unisono sono più prohibite, come si disse nel cap.7. di questa terza parte, di farsene due, l'una dopo l'altra, se non vi è almeno in mezzo il valore di mezza battuta, e che sia consonanza buona, perche una dissonanza, & una falsa non sono atte a schivare le due consonanze perfette. Nel principiare l'ottava si deve avvertire di non principiare le parti unite insieme, (parlo dovendosi componer a due) mà che una principii, e l'altra dopo una breve pausa di suspiro, ò mezzo suspiro, ò mezza battuta entri anch'essa a farsi sentire, il che si doverà anche osservare nel principiare le compositioni in unisono. L'Ottava hà auttorità di passare a qualsi voglia consonanza, e per qualsi voglia intervallo, purche sii cantabile, e si possi praticar dalla voce, per esser questa la maggiore, e regina delle altre consonanze; li suoi passaggi però proprii, e particolari sono cinque, cioè.

Il primo dall'Ottava all'Unisono.
Il secondo dall'Ottava alla Terza.
Il terzo dall'Ottava alla Quinta.
Il quarto dall'Ottava alla Sesta.
Il quinto dall'Ottava alla Decima.

Dall'Ottava all'Unisono.

Questo passaggio si può fare in due modi; l'uno quando con una figura di semiminima si passerà all'unisono, rimanendo una parte ferma, e questo passaggio è buonissimo, e non si può errare; L'altro anderà all'unisono in principio, ò in elevatione di battuta, movendosi le parti con moto separato, una ascendendo, e l'altra descendendo; questo passaggio non si permette a due, nè a tre, nè a quattro, mâ bensì a otto con li bassi, che è suo proprio accioche ogni coro habbi il suo fondamento.

Dall'Ottava alla Terza.

Il passare dall'Ottava alla Terza è totalmente libero, e non si può errare,

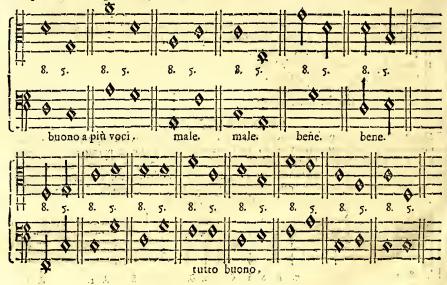
Dall' Ottava alla Quinta.

Questo passaggio parimente si potrà fare come si vuole, solo si prohibisce a due voci di non passare alla quinta, descendendo ambe le parti, una per grado, e l'altra per salto, come si vede ne due primi essempii, quali però saranno buoni a quattro, e più voci; vogliono anche che non stii bene far questo passaggio ascendendo, ò pure descendendo ambe le parti, come dagli essempii.

8. 5. 8. 5. 8. 5. 8. 5. 8. 5. 8. 5.

buono a più voci. male. male. bene. bene.

8. 5. 8. 5. 8. 5. 8. 5. 8. 5. 8. 5. 8. 5. 8. 5.

tutto buono.

Dall' Ottava alla Sesta.

Si forma questo passaggio in quattro modi. Il primo rimanendo una parte ferma, e l'altra descendendo con movimento separato, e questo passo è buono in ogni compositione.

Il Secondo ascendendo ambe le parti, l'una per moto congiunto, e l'altra per moto separato; questo non è lodevole a due, & a tre, bensì a quattro, & a più voci, per necessità però si potrà anche fare a due, & a tre.

Il terzo ascendendo ambe le parti per movimento separato, & è buono in ogni compositione, purche sii Sesta minore, che se fosse maggiore sarebbe la cantilena un poco dura, & aspra.

Il quar-

Il quarto ascendendo la parte inferiore, e descendendo la superiore ambe con moto congiunto, e questo è buono.

Dall' Ottava alla Decima.

Si passerà alla decima in due modi; l' uno in elevatione rimanendo una parte ferma, e l' altra facendo il moto separato; si passerà anche in elevatione, come dal secondo essempio. L'altro modo sarà per moto congiunto di ambe le parti, la superiore ascendente, e descendente l'inferiore come dal terzo essempio. Si potrà anche passare dall'ottava alla quinta decima, come dal quarto essempio, mà sarà solo tolerato a quattro, e più voci.

E questo basti delle Consonanze. Vediamo li passaggi delle dissonanze.

CAP. XIII.

Delle Dissonanze in Commune.

SI come si scorge nella serie mondana esser contraposte le cose buone alle cattive; le feconde alle sterili; le dure alle molli; le dolci alle amare, e così discorrendo, parimente nella Musica si ritrovano le Dissonanze contraposte alle Consonanze, le quali sono (come

(come si disse nel cap. I. di questa terza parte) una mistura di suono grave, & acuto, che aspramente perviene all'orecchio, come fanno la Seconda, la Quarta, la Settima, e con queste anche il Tritono, e la Quinta falsa, ò diminuta. Nascono queste dalla percossione di due ò più suoni gravi, & acuti, che non si vogliono unire l'uno con l'altro per la disproportione, che si ritrova fra essi, onde sforzandosi ogn' uno di loro di restare nella propria integrità, si offendono l'uno con l'altro, e pervengono senza dolcezza alcuna all' orecchio, con offesa, e dispiacere del senso.

Abbenche sii formato il Musical Concento propriamente, e per natura sua di consonanze, ad ogni modo anche per accidente vengono tessute in esso le dissonanze, non ostante, che siino state create dalla stessa natura aspre, e crude, e che turbino la dolcezza del canto, & offendino il Senso; li Vecchi Maestri di questa Nobil'Arte con molta industria, e studio atte le resero all'Armonia rendendo le praticabili, e soportabili al senso, come afferma il Kirchero nel lib.5.della Musurgia cap.14. pag.282. *Musicorum industria effectum est, ut non solum commisceantur harmoniæ; verum etiam constituendis, componendisque clausulis sint necessariæ*. Essendo dunque per l'asprezza loro contrarie alle consonanze, che sono dolci, e soavi, si doveranno ponere nelle compositioni diversamente, e con altro riguardo di quello si fà delle consonanze, le quali per la loro naturale soavità sono il fondamento dell' Armonia, e godono il privilegio d' essere poste liberamente, sì per grado, come per salto senza rispetto alcuno, rendendosi sempre grate all' udito in qualsi voglia modo, che gli saranno rappresentate. Mà all' incontrario le dissonanze, essendo aborrite per la loro asprezza, si devono con giudicio, e regola ponere in esse compositioni; e vogliono li dotti Compositori, che si faccino per via di legatura, appoggiandole ad una consonanza, passando anche dopo parimente ad un'altra consonanza, che se sarà imperfetta, sarà migliore, amando le dissonanze d'unirsi all' imperfette, e pare ad alcuni, che debba esser alla sua più vicina, mà questa non è legge fatale; e non concedono, che si usino libere, e sciolte per salto, perche troppo si scuopre la loro durezza, e guastano il Concento, come insegna il Gaffurio nel 3. lib. della Pratica cap.4. con dire. *Corrumpit enim concentus naturam, & suavitatem ipsa discordantia, cùm nota est. Quæ vero per sincopam, & ipso rursus celeri transitu latet discordantia admittitur in contrapuncto*. E poco dopo soggiunge. *Atque idcirco discordantia hujusmodi sincopata latet nullam auribus afferens læsionem*. Purche non sii con le figure di Breve, e Semibreve, che per la loro diuturnità anche sincopate apportarebbero fastidio, onde pare, che voglino li buoni Maestri, che la sincopa, e le dissonanze non durino più di mezza battuta: Si devono anche le dissonanze usare con discrettione, e fare in modo, che il corpo della compositione sii formato principalmente di consonanze, e non fare all' incontrario, ponendovi più dissonanze, che consonanze, mentre che queste, e non quelle compongono la soavità del concento, non appagandosi il senso delle dissonanze, mà bensì delle consonanze, che sono dolci, soavi, e grate.

Si pongono anche le dissonanze nelle compositioni in un' altra maniera, & è quando una parte modulando con figure di minime, e semiminime, ò crome, delle quali una sii buona, e l'altra cattiva a vicenda, e l'altra stà ferma, & in tal modo quelle cattive tramezzate dalle buone non offendono, come ci conferma il Gaffurio nel sopracitato luogo, dicendo: *Semibrevis in duplo diminuta, & brevis in quadruplo, ac reliquæ ejusmodi quoque minimæ figuræ, quantitati æquivaleant, & si discordantes fuerint in contrapuncto poterunt sustineri*. E con questi modi non è offeso il senso, anzi ne resta pago, e principalmente con il primo modo, perche, pugnando le due parti dissonanti nell' unirsi, ne viene sollecitato il senso con qualche spiacere, mà poi quando dopo questo contrasto si uniscono con il passare ad una consonanza (come altrove si disse) ne resta totalmente pago, anzi

se gli

segli rende la consonanza, che segue al contrasto, assai più dolce, e vaga di quello che sarebbe stata senza di questo, mentre è più che vero, che *opposita juxta se posita magis elucescunt*. E questi sono li veri mezzi di tessere le dissonanze nelle cantilene Musicali.

Per maggior intelligenza del nostro Musico Testore avvertiremo, che li suoni si possono incontrare insieme in due modi, cioè regolarmente, & irregolarmente; irregolarmente s'intende quando due suoni (fra quali la parte acuta deve havere relatione alla grave, come correlativa alla sua origine) s'incontrano insieme senza ordine alcuno, mà a caso, senza havere consideratione alcuna, & offendono l'udito; regolarmente poi sarà ogni volta, che con li debiti modi, & ordine vengono regolate dal Compositore le parti, di maniera che l'udito, & il senso ne resta pago. Nell'ordine regolato adunque delle dissonanze è necessario, che un suono stii fermo, e non si muova, e resti come sospeso, e perso, e l'altro con vivacità hor qua, hor la, secondo la mente del compositore, vivamente percuota, in modo che in quella percossa ne venga il senso (come si disse) alquanto offeso, e dalla reconciliatione di questa discrepanza de suoni, ne resta maggiormente pago, e contento, la quale reconciliatione, ò resolutione, che dire la vogliamo, si sarà abbassandosi un grado la parte offesa, e non mai l'offendente; la parte, che percuote, e che si muove si chiamerà Agente, e quella, che resta ferma, & è percossa si dirà Patiente, e questa si deve humiliare, & abbassare un grado nel fare la resolutione, ò reconciliatione, & in questa forma mescolandosi le dissonanze a tempo, e luogo con giudicio; & arte nelle compositioni, renderanno la Musica Divota, e faranno maggiormente spiccare le consonanze.

Asserisce il Berardi nella sua Miscellanea parte 2. cap. 12. carte 39. che *Usano i moderni la settima nuda, come per inganno, & accento, overo come dissonanza sì, mà raddolcita dall' accompagnamento delle altre parti, come cosa nova rende novo affetto nell' udito &c.*

Grande, & insigne controversia insorse nel principio del secolo passato tra l'Artusi, & il Monte Verde a causa di ponere nelle compositioni le dissonanze contro l'inveterato uso, e modo de gl' Antichi; per havere un essatta informatione di questo fatto, si potrebbe rimettere il curioso alla prima, e seconda parte delle Imperfettioni della Moderna Musica dell' Artusi, ma per non farli andare cercando, come si suol dire *Maria per Ravenna*, e per dare qualche lume al nostro Musico Testore, acciò si guardi da simili inconvenienti ne faremo una picciola reflessione fondati sopra esso Artusi.

Volse il Monte Verde per far spiccare il suo bell' ingegno, e tirarsi fuori delle regole communi, poner in certi suoi Madrigali le dissonanze sciolte, e nude, ad effetto di ritrovare nova modulatione, novo concento, e novi affetti, con titolo di accenti, fioretti, inganni, e supposti; & abbenche confessi in una sua lettera scritta all' Artusi registrata nella 2. parte delle sue Imperfettioni alle carte 13. che la settima per natura sua sii dissonante, vuole però, che per accidente tramezzata, & accompagnata da altri suoni, e parti, possi esser diversa, e raddolcita da queste, e come cosa nova sia di maggior diletto all' Udito, che non sarebbe l'ottava supposta; & io mi dò a credere, che questo Auttore si movesse a dire che la settima accompagnata dalle altre parti si renda raddolcita, fondato forse sopra l'auttorità del Gaffurio registrata nel fine del sopracitato capitolo, che dice. *Est item latens discordantia in contrapuncto præter sincopam, quæ scilicet inter plures cantilenæ partes concordes continetur, & obtunditur*. Questo modo d'usare le dissonanze, e questa nova dottrina non piacque all' Artusi, onde si pose ad impugnarla con molte ragioni, parte delle quali saranno da noi brevemente rapportate.

Sono le dissonanze per natura loro (come si disse) aspre, e dure; e le consonanze dolci, e soavi, e per tali sono conosciute, e tenute da quanti mai hanno scritto di questa facoltà, e fra loro sono totalmente contrarie; anzi la settima è asprissima fra le dissonan-

ze,

ze, come per suo contrario fra le consonanze è soavissima l'ottava: Si come adunque, che questa nè per accompagnamenti, nè per altro così fatto accidente si move, ne può acquistare asprezza, nè mutar forma, ò natura, e diventar diversa; Così parimente la settima per gli stessi accompagnamenti non può mutarsi, e diventar diversa facendosi buona, e radolcita, e quando afferma il Monte Verde, che essa settima radolcita dagli accompagnamenti sarebbe di maggior diletto all'udito, che l'ottava, altro non vuol dire, se non che sii più dolce, e più soave dell' ottava, il che se fosse, si potrebbe dire, che il caldo fosse caldo sì, mà che il freddo fosse più caldo; che il secco fosse secco, mà che l'umido fosse più secco, cose che non possono mai essere; onde se la settima (conforme confessa il Monte Verde) è per se stessa dissonante, e cruda, non potrà mai in modo alcuno diventare consonante, e dolce, poiche *Omne tale ubicumque ponatur semper est tale*. Si che mai la settima sarà di maggior sodisfatione, e dolcezza all' udito dell' ottava, e non potrà mutare l' asprezza sua in soavità, e dolcezza, perche secondo Averroe. *Contrarium non generatur ex contrario*.

Circa poi all' asserto del Monte Verde, che la settima resti radolcita dall' altre parti. Risponde l' Artusi, che potrà ben' essere (& è il vero) che se vi saranno cinque, che cantino, & uno di quelli con la grave, ò altra parte si ferissero in settima, l'udito occupato da quelli, che insieme concordano, non scoprirà così facilmente quella percossa dissonante, come farebbe, se non vi fossero quelle parti, che l'offuscano; onde non si può dire, che resti radolcita; mà ben sì ottenebrata, e depressa, che perciò il Gaffurio parlando di queste dissonanze nascoste, si servì accuratamente del vocabolo *obtunditur* e resterà più, e meno coperta rispetto al rumore causato da più, e meno parti, che impediscono il senso dell' udito, che non discerna tal dissonanza, per essere il maggiore più valido del minore, come appunto intraviene alla vista quando il Sole di mezzo giorno è più lucido, e chiaro, che se gli sarrà rapresentato un picciol lume non gli sarà di consideratione alcuna, perche l'eccellente sensibile corrompe il senso; e ciò parimente accade nella velocità del moto, come chiaramente spicca da un tizzone agitato; mà di tutto ciò la ragione altrimente conosce, non essendo ingannata, & offuscata come il senso, e questa principalmente è quella, che forma il giudicio della bontà delle cantilene. Si deve puranche aggiungere, che li Cantori non cantino veramente tale compositione come stà; mà vanno portando la voce, e sostentandola di maniera, che quando sentono, che vuol fare qualche cattivo effetto, la rivoltano altrove, portandola in luogo dove le pare meno offenda l' udito, e che sii il vero

Afferma il Monte Verde, che per cantare questi suoi supposti, accenti, e fioretti formati dalle dissonanze, devono essere Cantori ottimi, & eccellenti. Si che dice l'Artusi è necessitato l'Auttore di queste sì fatte cose di confessare, che dall' arte de Cantori si coprino simili asprezze, adunque, si doverà dire, che cantate nude queste settime, quinte diminute e simili altri intervalli brutti, e sgarbati, abbenche siino accompagnati dalle altre parti, si sentirà sempre il loro cattivo, e duro effetto purche non sii (come si disse) offuscato dal rumore delle parti, il che sarà per accidente, e non già, che restino radolciti dall'accompagnamento loro, sì che se saranno pronunciate dal Cantore con qualche passaggetto, ciò avvenirà, perche come perito nell' arte sentendo simil' inconveniente, vorrà schivarlo, onde dall' industria di questo sarà coperta la durezza loro, che per altro mai si farà, che per natura loro non siino aspre, crude, e dissonore. In oltre, se il Cantore per radolcir la settima gli facesse mutare gli estremi, con l'aggiunta di qualche b molle, ò ♯ diesis, non sarebbe considerata come dissonante settima, mà ben sì come altro intervallo, sì che si deve dire che considerata negli estremi proprii, e cantata nuda, e netta come stà, l' arte del Cantore non sarà bastante a radolcirla; come pure ne meno si

potrà

potrà mutare dagli accompagnamenti delle altre parti; onde resterà nella natura sua aspra, e dissonante; anzi cantate simili compositioni sparse di tali inconvenienti, sentendo il Cantore tal cattivo accordo, temerà di fallare, e resterà confuso; onde si deve dire, che simili intervalli siano d' incommodo al Cantore, di confusione all' ordine armonico, e di sommo spiacere all' udito senza guadagno dell' Armonia, & in questo modo si allarga il campo alli contrafacenti.

E non si dica, che con questa offesa sii ferito il senso con maggior empito, e che perciò più facilmente resti mosso a gli effetti, poiche lo feriscono con maggior asprezza, e dispetto, e non lo tirano a se per disponerlo, e prepararlo ad effetti soavi, perche non sono naturali; mà ben sì a duri, aspri, violenti, dispettosi, e crudi, come appunto sono esse dissonanze, che perciò li Musici pratici se ne servono per accidente nelle compositioni, & essendo proprio d'ogni artefice di cercare d' imitare la natura con atti, e forme proprie, e naturali, il Musico da simili cose non può cavarne se non effetti di perturbatione, e durezza, e non di concento, perche non formano Armonia soave, essendo naturalmente formato il Concento (come si disse) dalle consonanze; passiamo alli supposti.

Si è detto, che per regola buona, & ottima le semiminime si devono poner una buona, & una cattiva a vicenda, e che l'acuto deve havere relatione al grave nell' ordine armonico, e specialmente nel principio della battuta, ciò supposto. Vuole il Monte Verde, che si possi fare assolutamente la seconda semiminima dissonante, tacendo la prima, che si presuppone consonante sotto la pausa di un sospiro, come si può vedere dal primo essempio qui sotto posto, perche, se in luogo del sospiro vi fosse la prima semiminima, sarebbe consonante, come appare dal secondo essempio, e la seconda sarebbe pure dissonante, come si vede da ambi gli essempii; si che, dice egli, e che importa, che vi sii la prima semiminima, e che non vi sii, in oltre a questo, se la terza delle quattro semiminime, è consonante, che importa far sentire alquanto più di asprezza, e di due semiminime, una buona, e l'altra cattiva, per mutarle (come si vede nel primo essempio) in una minima tutta dissonante? egli è come se modulassero quattro semiminime, e che una fosse buona, e l'altra cattiva, secondo la regola di tali figure. Tutto questo si hà nella 1. parte delle Imperfettioni della Musica moderna dell' Artusi ragionamento 2. carte 39. e 40. vedi gli essempii, il primo de quali è cavato dalli Madrigali del Monte Verde.

Risponde l'Artusi, che questo è un inconveniente, perche la regola delle semiminime vuole, che positivamente una sii buona, e l'altra cattiva, e non che la prima non sii in essere, mà in suo luogo vi sii la figura di un sospiro, che è figura privativa, la quale non cade sotto il senso dell' udito, che non conosce se non quello, che gli è rappresentato; onde non potendo ricevere quello, che non ode, e non ricevendolo non può rappresentarlo all' intelletto, non essendo cosa alcuna in esso, che prima non sii stato dal senso ricevuto; si che non è capace di giudicare quella buona supposta, mà bensi assolutamente ode quella cattiva, che perciò ne resta offeso: Altra cosa è poi, che il senso oda una dissonanza,

che fa una parte dopo la pausa, & altro è quando più semiminime seguitandosi per grado una dietro l'altra, se ne senta una buona, & una cattiva, poiche da quella ne resta offeso il senso, e da questa sentendosi prima la buona, e poi la cattiva, resta appagato dalla prima, che principia bene: Così ancora, altro è sentire due semiminime poste secondo la natura loro per grado, & altro è sentire una minima posta nel luogo della quarta semiminima dissonante per salto, questa offende, e quelle non offendono l'udito, perche il moto loro è per grado, che è suo proprio, e naturale; di più

E' cosa certissima, che il senso non offuscato, mà ben disposto, e debitamente approssimato al suo oggetto rettamente giudica circa li proprii oggetti, e non muta natura, come appare dal gusto, che non piglia il dolce per l'amaro; nè la vista riceve il nero per il bianco; nè il tatto il molle per il duro; si che adunque, se il senso dell' udito si sente ferire da una asprezza intolerabile, cioè da una dissonanza, pare forse alli seguaci di questa scuola, che possi giudicare, che quella sii una consonanza? questo non può essere, perche la natura lo prohibisce, & il considerare una cosa altrimente, e diversa di quello, che ella si ritrova essere, s'inganna; si che se ode una settima, una seconda, bisogna per naturale inclinatione, & effetto di natura, che la giudichi così fatta, e non che ne supponga un' altra a quella contraria; e se in questo modo vogliono supponer la settima per l'ottava con titolo d'inganno; ingannano se stessi, se si credono dar ad intendere sì fatte cose; li supposti devono esser veri, e non falsi, come appare nelle opere d'Euclide, che forma li suoi supposti veri, e reali, come pure la Grammatica mai suppone una littera per un' altra, nè un caso per l'altro. E più che vero, che la Musica ha li suoi inganni, ma non già in questa forma, supponendo una consonanza per l' altra a titolo d' inganno; si forma l' Inganno nella Musica quando in una fuga, ò suggetto il Consequente non seguita per gl' istessi gradi il suo Antecedente, ma ben sì per gl' istessi nomi delle sillabe, ò de suoni, come si vede dal sottoposto essempio, che pare, che in Consequente vogli modulare per gl' istessi gradi della Guida, ò Antecedente, non dimeno inganna, perche replicansi l'istesse sillabe, ma non camina per gl' istessi gradi.

Non si può adunque dar ad intendere un suono per un' altro, e questi sono supposti falsi, & inganni, che cadono sopra l'ingannatore mentre che non può in questa forma dar ad intendere una cosa per un' altra. Si potranno ben sì (come piace a molti) usare anche le dissonanze nude, ma in occasione di parole aspre, e crude, e non con il supposto di vaga, e dolce Armonia; il fare però simil cose non è da tutti, mà ben sì da huomini consumati, a tempo, e luogo, e come si suol dire *cum grano salis*, anzi è più pericoloso di acquistarne biasimo, che lode; onde doverà più tosto lo studioso Contrapuntista esercitarsi in cose più studiose, & amene, e dolci, e tralasciare queste, che sono aspre, e crude, e poco abbracciate dal senso, e dalla ragione, e sono anche per verità la destruttione dell' ordine armonico, mentre che asserisce il Galilei nel suo Dialogo alle carte 87. *Che non hà altro d'ingegnoso il moderno Contrapunto, che l' uso delle dissonanze, quando però elle sono con i debiti mezzi accomodate, e con giudicio resolute*. E vaglia il vero, se nella Musica fosse lecito il poner assolutamente queste dissonanze nude, e senza la debita dispositione

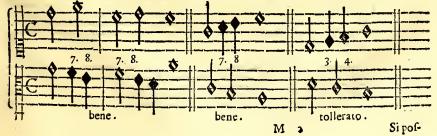
offer-

osservata da gli Antichi, questa relassatione di buona regola, accompagnata con la libertà di poter fare più consonanze della medesima spetie l'una dopo l'altra, non solo sarebbe di niuno studio & arte, e per consequenza facilissima ad ogni rozzo, e debol'ingegno (come si disse nel cap.7. di questa terza parte) mà di soave, dolce, & artificiosa, che ella è, si renderebbe in oltre disprezzabile, odiosa, aspra, cruda, inordinata, e trista, e non più come Armonia soave, mà come confusione infernale si potrebbe dire, che in essa *nullus ordo inhabitat*.

C A P. XIV.

Delli Passaggi della Seconda.

HAbbiamo detto dell'antecedente capitolo, che le dissonanze si pongono accidentalmente nelle compositioni, e che si possono usare in due forme; l'una per legatura; e l'altra per grado di passaggio passando per false, che per ciò sarà bene portare gli essempii di questo secondo modo, avanti di trattare del modo fatto per legatura, mediante il quale le dissonanze possono passare ad altre consonanze in diverse forme, come difusamente si vederà. Sopra una nota adunque di Breve, Semibreve, Minima, e Semiminima si accompagnano più note gradatamente con questa regola, che la prima sii buona, la seconda cattiva, la terza buona, la quarta come si vuole; le dispari si poneranno la prima, terza, e quinta buone; e delle pari saranno cattive la seconda, e quarta, la quale tal volta potrà esser buona, rimanendo però sempre una parte ferma; si potrà anche fare le dissonanze con le figure di poco valore in elevatione di battuta, una parte per grado, e l'altra per salto, come dal sottoposto essempio del Banchieri alle carte 103. della sua Cartella.

In un altro modo il Penna nel lib.2. de suoi Albori carte 72. forma le dissonanze senza legatura per modo di passaggio, & è quando alla parte inferiore dopo una minima li seguono due semiminime di grado, la prima sarà dissonante, e cattiva, la seconda buona; e così anche si farà se la parte superiore facesse il medesimo passo, pur che le parti non principiino in unisono, che in tal caso si tolera di raro.

Si poſſono anche fare le diſſonanze in altri modi, mà con titolo di durezze, *le quali*, (dice il Banchieri) *componendole in note non vengono permeſſe, nulla dimeno in occaſione di parole vengono permeſſe, mà volendole praticare, biſogna conſiderarle bene*. L'eſſempio è il ſeguente regiſtrato nella ſua Cartella alle carte 104.

Do lo ro ſi tormen - - ti do - - lo - ro - ſi tor - men-

Do - lo - roſi tormen - ti aſpri martiri

ti aſpri marti - - ri ſtretti lacci, e - cate - - ne

aſpri mar - ti - ri ſtretti lacci, e cate - ne du-

du - re paſſio - ni, e pe - - - ne por-

re paſ - ſio - ni, e pe - - - ne porto per

- to per te mio be - - ne.

te mio be - - ne.

Si è rapportato queſto eſempio per dimoſtrare, che le diſſonanze ſi devono uſare come aſprezze, e durezze, e non come coſe radolcite, e tirate fuori del ſuo naturale. Vediamo il modo di fare una buona, & una cattiva.

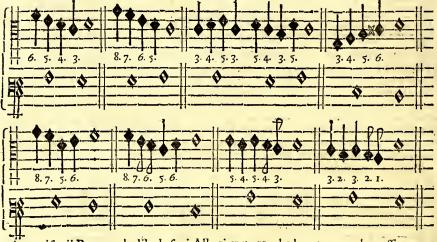
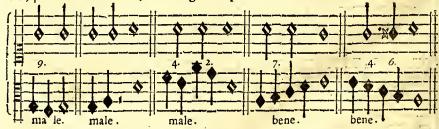
Quando due, ò più note di mezza battuta ſi ſeguiranno l'una dopo l'altra per grado, e ſaranno contrapoſte ad una maggiore ſotto, ò ſopra di eſſa, come due minime ad una ſemibreve, ſi farà la prima nel battere buona, e la ſeconda nel levare cattiva, come dall' eſſempio.

Si deve avvertire, che il movimento delle parti ſi forma per moto congiunto, e per moto ſeparato; onde ſe più minime, ò altre figure, ò note non procederanno per movimento congiunto, non ſarà mai lecito farne veruna, che ſia diſſonante; imperciochè tal ſeparatione fà, che dall'udito non ſi poſſa tolerare tal diſſonanza; mà quando la diſſonanza ſarà poſta nel movimento congiunto nella ſeconda parte della battuta, o nella ſeconda ſemiminima, tal paſſaggio non offenderà il ſenſo; il che ſi deve anche oſſervare quando ſi poneranno quattro ſemiminime contro una breve, e ſi farà, che quelle ſemiminime, che caſcano ſopra il battere, e levare della battuta ſiino buone, e conſonanti, la qual regola tal volta anche ſi varia, come ſi vedrà dagli eſſempii.

Quando le ſemiminime aſcenderanno, ò deſcenderanno, una ſarà buona, e l' altra cattiva.

2. 4. 9. 7. 4. 2. 11. 9.

Seguono eſempii di tirate di ſemiminime, le quali dal variato principiare della prima conſonanza variano anche le diſſonanze, come ſi vede da eſſi.

Si variano anche facendo, che la terza semiminima sii dissonante, che la seconda sii dissonante, e le altre tre buone; come pure saltare, e mescolare con le crome.

Avvertisce il Penna nel 2. lib. de suoi Albori carte 70. che le note nere, che passano una buona, & una cattiva, non devono tornare in dietro; nè fermarsi su la cattiva; nè far salti di terza, di quarta, &c. mà devono seguire per grado una dopo l'altra, tanto in ascendere, quanto in descendere, come da gli esempii.

Nelle crome, e semicrome non solo si usa la medesima regola delle semiminime, passando per false nel caminar per grado, mà anche si deve avvertire, che nel battere, e levare siino buone, e così parimente ne capi, e fondi, e se nelle semicrome si haverà riguardo,

do, che li quarti fiino buoni, farà ottima offervatione; quando fi faranno due crome, ò femicrome fra le femiminime, e le femicrome fra le crome, ftarà bene che una di quelle fii buona, come il tutto fi può vedere dal fottopofto efempio. Quando poi quefte crome, e femicrome faranno per falto devono tutte effer confonanti come fi diffe delle femiminime.

E quefti fono li modi d'ufare le diffonanze per modo dì paffaggio. Vediamo le loro formationi, e paffaggi per via dì legatura.

La feconda, che è una delle tre diffonanze, acciò fii ben pofta nelle compofitioni, e faccia bell'effetto, deve effere legata ad una confonanza, e nella refolutione deve abbaffarfi la parte offefa un grado, che farà del medefimo valore dell'offefa; la parte poi offendente refterà ferma, ò pure fi moverà per grado, ò falto, paffando in quefta forma ambe due ad altra confonanza; fe poi farà fciolta, ò pure legata ad una diffonanza, non ftarà bene; vogliono li buoni contrapuntifti che per falvare una falfa, ne feguiti dopo effa un'altra falfa, e quefte offervationi fi faranno anche nelle altre diffonanze. Li paffaggi della feconda fono quattro.

Il primo dalla Seconda all'Unifono.
Il fecondo dalla Seconda alla Terza.
Il terzo dalla Seconda alla Quinta.
Il quarto dalla Seconda alla Sefta.

Dalla Seconda all' Uniſono.

Il paſſare dalla ſeconda all'uniſono pare che ſii il proprio paſſaggio di eſſa ſeconda, e ſi farà in due modi; nel primo reſterà la parte ſuperiore ferma, e l'inferiore nel battere per grado, ò per ſalto percoterà in ſeconda, deſcendendo la ſuperiore per grado nel levare della battuta, paſſando a formare l' uniſono, il qual paſſaggio ſarà meglio a tre,& a quattro, che a due; Nel ſecondo modo, reſterà ferma la parte di ſotto, e deſcenderà la parte ſuperiore per grado, formando la ſeconda nel levare della battuta, paſſando nel battere all'uniſono, e queſto paſſaggio ſi potrà fare anche a due.

Primo eſſempio. Secondo eſſempio.

Dalla Seconda alla Terza.

Queſto paſſaggio ſi potrà fare in cinque modi. Con il primo modo ſi paſſerà alla terza, facendo una parte il moto congiunto, reſtando l'altra ferma, e queſto paſſaggio ſervirà a tre, e più voci & anche a due, particolarmente ſe vi ſarà obligatione di ſoggetto, vedi gli eſempii.

Il ſecondo ſi farà, ritrovandoſi la parte baſſa in ſeconda nel principio della battuta, & aſcenderà per ſalto, deſcendendo per grado la parte acuta, e paſſeranno alla terza in elevatione di battuta; tal paſſaggio non è lodevole, ſe non in obligatione de canoni, anzi ſi doverebbe tralaſciare eſſendovene de più leggiadri, e proprii; ma volendolo fare in oc-

in occorrenza di neceſſità, ſi avvertiſca di non paſſare per corde ſegnate con li ſegni accidentali di b molle, ♮ quadro, e ♯ dieſis, perche non è lecito di paſsare per una medeſima corda, l'una accreſciuta, e l'altra non, come ſi vede dal ſegno * poſto nel ſecondo eſsempio.

Primo eſſempio. Secondo eſſempio.

Ove ſi vede, che il G. ſol re ut del Tenore è con il dieſis, e quello del Baſso ſenza.

Il Terzo modo ſarà quando, ſatta la ſeconda, le parti deſcenderanno, la baſsa per ſalto di quinta, e l'acuta per grado, ritrovandoſi ambedue in terza nel levar della battuta, e queſto è ottimo paſsaggio.

Il Quarto modo parimente, fatta la ſeconda, deſcenderanno ambe le parti, l'acuta per grado, e la baſsa per ſalto di terza, e queſto paſsaggio parimente è buono in ogni compoſitione.

Il Quinto è ſimile al primo, ſatta la ſeconda, deſcenderà per grado la parte ſuperiore, venendo in ſincopa ſotto il canto fermo, e la parte inferiore reſterà ferma, e queſto pure è ottimo, e perfetto, vedi gli eſempii.

Terzo eſsempio. 4. eſſempio. Quinto eſsempio.

L'Artuſi nell' Arte del contrapunto parte prima riſtampara nel 1598. carte 41. e parte ſeconda carte 30. forma il paſsaggio dalla ſeconda alla terza in quattro modi, li quali rapportaremo a ſodisfattione, & eruditione del noſtro Muſico Teſtore.

Il primo ſi paſsa dalla ſeconda alla terza rimanendo ferma la parte ſuperiore, e deſcendendo l' inferiore per grado.

Il ſecondo deſcendendo ambe le parti, la ſuperiore per quinta, e l'inferiore per grado.

Il terzo deſcendendo l'acuta per grado, & aſcendendo la grave per terza.

Il quarto deſcendendo ambe le parti, l'acuta per grado, e la grave per terza, vedi gli eſempii.

Dalla Seconda alla Quinta.

Si forma questo passaggio in tre modi.

Il primo sarà quando fatta la seconda in elevatione passeranno le parti alla quinta, la superiore ascendendo per movimento congiunto, e l'inferiore descendendo per movimento separato; questo passaggio si potrà alle volte usare a due, e tre voci; è però più proprio alle compositioni di più voci.

Il secondo sarà quando fatta la seconda, la parte superiore ascenderà per movimento separato, e la parte inferiore descenderà per grado, ritrovandosi nel levare della battuta in quinta; questo passaggio non è lodato dal Pontio, nè da Valerio Bona, perche dicono, che il cantore nel cantare vi ponerà il diesis, à causa, che la parte bassa pare, che voglia far cadenza; onde riuscirebbe la quinta imperfetta di perfetta, che ella è, & il Pontio vuole, che se la figura sarà accresciuta il passaggio starà bene; parimente l'Angleria stima questo passo per licenza poco buona, e da non frequentarsi, il suo esempio è il secondo; l'Artusi nel luogo sopracitato, come pure il Berardi nelli Documenti lib. 3. carte 140. formano questo passaggio con la quinta falsa, come si vede dalli due ultimi essempii.

Il terzo fatta la ſeconda, ſi paſserà alla quinta deſcendendo ambe le parti, la ſuperiore per grado, e l'inferiore per ſalto; e queſto paſso è buono; il terzo eſempio non è lodato dal Pontio, e per verità, la parte offeſa non ſi abbaſsa. Con un'altro modo differente da queſti dimoſtrati inſegna l'Artuſi nel luogo ſopracitato a paſsare dalla ſeconda alla quinta, & è facendo abbaſsare per grado la parte acuta, che è l'offeſa, & aſcendere per ſalto ſopra l'acuta la baſsa, che è l'offendente, come dal quarto eſempio.

Primo eſsempio. Secondo. Terzo cattivo. Quarto Artuſi.

Dalla Seconda alla Seſta.

Fatta la ſeconda ſi paſserà alla ſeſta in elevatione di battuta, aſcendendo la parte acuta per ſalto, e deſcendendo la grave per grado; e queſto paſſaggio è buono in ogni ſorte di contrapunto. Forma l'Angleria queſto paſſaggio, facendo deſcendere la parte acuta per ſalto, & aſcendere la grave per grado; il primo eſſempio è buono; il ſecondo è cattivo, perche la parte, che è offeſa nella reconciliatione deve deſcendere un grado, e ne deſcende tre; vedi gli eſsempii.

3. 2. 6. 3. 8. 1. 3. 2. 6. 3. 2. 6. 3. 2. 6. 3.

Tutto buono.

5. 3. 2. 6. 3. 1. 2. 6.

Angleria buono. Angleria cattivo.

Vieta l' Artuſi nel già citato luogo, che la parte agente ritrovandoſi in ottava con la patiente, non percuoti in nona per paſſarſene poi altreve, perche tengono più della natura

tura di due ottave, che altro, come si vede dal primo esempio: Così pure vieta l'andare di nona in ottava, perche hà della medesima similitudine di due ottave; è stato però usato da molti con le parti di mezzo, il che non è lodevole; vedi il 2. esempio; Si guarderà anche il contrapuntista di passare dalla nona all' ottava, quando tal ottava possi esser alterata dal cantore per l'aggiunta del ✕ diesis, come dal terzo esempio.

Li migliori passaggi della seconda, sono questo ultimo dalla seconda alla sesta, & il terzo, e quinto dalla seconda alla Terza.

C A P. XV.

Delli Passaggi della Quarta.

LA Quarta, abbenche sii stata stimata, e tenuta dagl'Antichi Musici Teorici per consonanza, non ostante dalli Musici Pratici viene considerata nelle compositioni (come si disse nel cap.2. di questa terza parte) più per dissonanza, che per consonanza, la ragione la porta il Berardi nella Miscellanea parte 2. cap.7. carte 98. & è che vertendo opinioni diverse circa la formatione d'alcuni intervalli fra le scuole di Pitagora, e di Tolomeo, vedute le loro ragioni dalli Musici Latini, e considerato il fondamento d'ambe le parti, non vollero far giudicio determinato sopra questo fatto, ma per non dare una certa libertà di adoprare la quarta nelle compositioni, anzi acciò si dovesse usare con qualche buon' ordine e giudicio, stabilirono di separarla dal numero, & ordine delle consonanze, abbenche la conoscessero di natura participante fra gl' intervalli perfetti, & imperfetti, & è più che vero, che posta fra le dissonanze, è la meno aspra, e dissonante delle altre.

Parlando adunque della Quarta secondo la mente delli Pratici, si può considerare in quattro modi, come insegna il Banchieri nella sua Cartella alle carte 99.

Il primo modo come consonanza perfetta, & è quando l'ottava è divisa da una quinta, e da una quarta, come si vede dal primo sottoposto esempio.

Il secondo quando la terza maggiore con la quarta formano una sesta maggiore, & in tal modo è considerata come consonanza imperfetta maggiore, come dal secondo sottoposto esempio.

Il terzo si considera come consonanza imperfetta minore, & è quando la sesta minore è formata da una terza minore, e da una quarta, come dal terzo esempio.

Il quarto modo è quando non ha sostegno, che li dii perfettione, ò imperfettione, & in tal modo resta dissonanza nuda, come si vede dal quarto sottoposto esempio.

Da che chiaramente si scorge, che la quarta, come afferma Francesco Piovesana nelle sue Misure Harmoniche, è di Mercuriale natura.

Considera l' Artusi la Quarta in ordine di Consonanza imperfetta in due modi, come si può vedere nella prima parte dell' Arte del contrapunto alle carte 43. e nella seconda parte alle carte 32. L' uno quando è formata la sesta dalla terza posta nella parte bassa, e dalla quarta posta nella parte alta, come habbiamo dimostrato con il Banchieri; L' altro, quando è formata essa sesta dalla quarta posta nella parte grave, e la terza nell' acuta, come dal sottoposto esempio.

3. mag. 3. min. 4. 4.

4. 4. 3. mag. 3. min.

Adunque la quarta tramezzata dall' ottava è consonanza perfettissima, come è noto ad ogni semplice contrapuntista, e debole organista, & in questo modo non vi è difficultà alcuna, e si può dire, che naturalmente entri nel contrapunto; tramezzata poi nella sesta è consonanza imperfetta, & in questa forma si usa nelle compositioni a tempo, e luogo con gratia, e sodisfatione del senso, come si mostrerà nella quarta parte di questa nostra opera: Andrea Gabrieli, come riferisce l'Artusi nella seconda parte dell' Arte del Contrapunto alle carte 33. l' usò anche facendo entrare dopo il segno privativo un soprano in quarta con il Basso come parte di mezzo alla sesta, il che si può vedere nel Motetto *Sancta, & immaculata* a quattro voci; Vuole però il Bontempi nella sua Historia Musica parte 2. della pratica carte 121. che non si deve ponere la quarta nel grave, se non per occorrenza di parole, che siino simili alla sua proprietà, per havere in se stessa qualche debole crudezza, anzi nojosa, che dilettevole, e se si doverà usare in questa forma sarà meglio che sii quarta falsa, come si vedrà a suo luogo.

Al

Al presente non si considera la quarta nelli sopradetti due modi, mà solo come quarta nuda, e non tramezzata, & accompagnata da altre consonanze, & in questa forma riesce pura dissonanza, la quale in due maniere viene adoprata nelle compositioni; La prima tal volta da alcuni pochi assolutamente, e sciolta a causa d'artificio per imitare le parole, come fece Jaches Vvert nel Madrigale *Mà che giova*. Sotto le parole *il falso*. La seconda maniera, che è la propria, è legata conforme si legano le altre dissonanze; li suoi passaggi sono tre.

Il primo dalla Quarta alla Terza.
Il seconda dalla Quarta alla Quinta.
Il terzo dalla Quarta alla Sesta.

L'Angleria vuole, che il salvar la quarta con la sesta sii come inganno, e che si toleri come licenza; il salvarla con la quinta non esser troppo buono, se non è ajutata con la cadenza; la sua reconciliatione propria, e per buona regola vuole, che sia la terza; afferma, che si possi anche salvare con l'ottava, ma che si farà di raro. Con le parti di mezzo a più voci, se ne potranno fare due, una doppo l'altra.

Dalla Quarta alla Terza.

Questo passaggio si farà in due modi; il primo quando la parte bassa resterà ferma, e la parte alta descenderà per grado passando alla terza in levar di battuta, e questo è ottimo passaggio. Si passa anche alla decima, come dall' ultimo esempio.

Questo è il proprio passaggio, e resolutione della quarta; Dopo fatta la terza si potrà passare ad un altra terza; alla quinta; alla sesta; & all'ottava. L'ultimo esempio vuole l'Angleria, che non sia buono, perche non ci và il ♯ diesis, se non in cadenza d'ottava, che è suo proprio, & in quinta non stà bene,

Il secondo modo sarà quando la parte bassa ascenderà per salto, e l'alta descenderà per grado, formando la terza nel levar della battuta; e questo passaggio pure si potrà usare in ogni sorte di compositione.

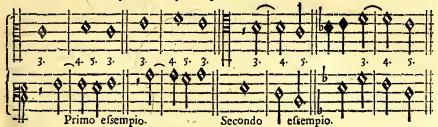
Viene formato anche questo passaggio dall'Artusi nel luogo sopracitato descendendo ambe le parti, la grave per grado, e l'acuta per salto di terza, come dal terzo essempio.

Si paſsa anche alla terza nelle tre ſottopoſte forme per modo di falſa.

Dalla Quarta alla Quinta.

Queſto paſsaggio ſi farà parimente in due modi.

Il primo, fatta la quarta, paſserà la parte grave alla quinta nel levar della battuta, deſcendendo per grado, remanendo ferma la parte acuta; e queſto paſsaggio è buono nelle compoſitioni di tre, e più voci.

Il ſecondo ſi paſserà alla quinta nel levar di battuta deſcendendo ambe le parti; la baſsa per ſalto; e l' alta per grado, e queſto paſsaggio ſerve nelle compoſitioni di tre, e più voci, & anche nelli contrapunti a due parti ſopra il canto fermo.

Dalla Quarta alla Seſta.

Si farà queſto paſsaggio pur anche in due modi.

Il primo, fatta la quarta, aſcenderà la parte acuta per grado in elevatione di battuta, e deſcenderà la grave parimente per grado; queſto paſsaggio è proprio per le compoſitioni a più voci.

Il ſecondo parimente in elevatione di battuta, e deſcenderà la parte acuta per grado; & aſcenderà la grave per ſalto di ottava; queſto paſsaggio è aſsai lodevole, e ſi può adoprare, non ſolo a più voci, mà anche a tre, & a due.

L' Artuſi nel ſopracitato luogo forma anche queſto paſſaggio, deſcendendo ambe le parti, l'acuta per grado, e la grave per ſalto, come dall' ultimo eſsempio.

Vuole l'Angleria, che il salvare la quarta con la sesta, sia più gratioso con la minore, che con la maggiore.

Il passaggio dalla quarta all'ottava si farà descendendo la parte grave per grado, & ascendendo l'acuta per salto, ma dice l'Angleria, che malamente si tolera.

CAP. XVI.

Delli Passaggi della Quarta superflua, e della Quinta diminuta.

SOno per natura loro, tanto la quarta superflua, communemente detta Tritono, quanto la quinta diminuta (come sono tutte le dissonanze) aspre, crude, & insopportabili all'udito, e principalmente il tritono, che dal senso, e dalli compositori per la sua asprezza è fuggito, & abborrito; onde riuscendo scabroso, e difficile alli contrapuntisti per accommodarlo nelle compositioni ritrovarono il b molle (come si disse) per raddolcirlo. Tuttavia, dice l'Artusi nella seconda parte dell'Arte del contrapunto carte 39. perche la natura non fece mai cosa alcuna in darno, nè a caso, il Musico tanto questo, quanto la quinta diminuta l'accomoda nelle compositioni con tanta gratia, che l'udito se ne contenta; Adoprata adunque nelle cantilene, sì la quinta diminuta, come la quarta superflua con li debiti modi, se bene per se stesse sono dissonanti, aspre, e cattive, non possono fare però se non buon'effetto; e se gl'intervalli consonanti posti senza ordine, e rispetto alcuno fanno effetto non troppo buono, maggiormente questi, che sono dissonanti offenderebbero; mà posti secondo le buone regole, non vi è dubbio; che daranno piacere. Noi adunque brevemente a beneficio del nostro Testore ne apportaremo l'uso, e li passaggi.

Si considerano tanto la quarta superflua, quanto la quinta diminuta, in due modi, cioè come naturale, & accidentale, mentre che essendo statti prodotti dalla natura questi tali intervalli fra certi luoghi, e corde particolari; l'arte che è sua imitatrice procurò anch'essa di ritrovarli in altri luoghi, e corde per via delli segni accidentali del ✕ diesis, e b molle secondo che gli è venuto più a proposito, & affirmando l'Artusi nella 2. parte dell'Arte del contrapunto carte 33. che fra le cose naturali, & accidentali vi cade differenza, perche l'arte non può giungere alla perfettione della natura, perciò doveremo noi distintamente considerarli.

Delli

Delli Passaggi del Tritono, ò Quarta superflua.

Non solo si deve usare la regola commune di far questi passaggi per via di legatura, e poi risolverli, passando con arte ad altre consonanze, mà bisogna anche molto bene avvertire di non fare certe cattive relationi nel modular delle parti; la Quarta superflua naturalmente si ritrova fra le corde F. e ♮ mi; l'accidentale fra le corde b fa, & E. & in altri luoghi per via delli segni accidentali conforme tornerà commodo al compositore.

Il proprio passaggio del Tritono è alla sesta movendosi ambe le parti per moto congiunto ascendendo l'acuta, e descendendo la grave. Vuole Francesco Piovesana nelle sue Misure Harmoniche carte 29. che si debba poner il Tritono nella seconda parte della battuta, e quando si farà con le parti di mezzo, che si debba risolvere con la quarta, ò vero con la sesta; mà che sarà meglio con la sesta, come dagli essempii.

L'Artusi nel luogo sopracitato passa sempre alla sesta, tanto con il tritono naturale, quanto accidentale; passa anche con le tirate di minime alla terza con la regola di una buona, e l'altra falsa, come dal terzo essempio. Vedi gli essempii del tritono naturale.

Gli essempii sottoposti sono del tritono accidentale; passa anche l'Artusi dal tritono alla terza per passarsene poi alla quinta, come dal terzo essempio.

Musico Testore.

Parimente il Bononcini nel suo Musico Pratico alle carte 70. forma nel principio della battuta il passaggio del tritono alla terza per passarsene poi alla quinta, descendendo per grado la parte acuta, restando ferma la grave, come dal primo essempio; con gl' altri due passaggi passa alla sesta.

Primo essempio. Secondo essempio. Terzo essempio.

Il Penna nel secondo libro degli Albori Musicali carte 76. passa dal tritono alla sesta, sì maggiore, come minore per andarsene poi all' ottava, avvertendo però, che passando dalla sesta minore all' ottava, deve la parte acuta restar ferma, calando un grado la grave, formando la settima, e calando l'acuta parimente un grado formerà la sesta; passando poi le parti per moto congiunto, una ascendendo, e l'altra descendendo, formeranno l' ottava, come da gli esempii.

Primo essempio. Secondo essempio.

Con la scorta di questi illustri Auttori habbiamo dimostrato li passaggi del tritono; hora vederemo le cattive relationi, che ne risultano nel modular delle parti, e ciò può essere non solo per la relatione di una parte con l'altra, mà anche dal modulare successivamente con una parte sola; ver. gr. che dica, fa, la, sol, fa, mi, il che riesce att[illegible] duro.

Il primo posto essempio è cattivo per la relatione falsa del fa, mi, nella parte grave, come si vede dalli segni *

Il secondo è buono per il fa segnato * che stenta tanto, che si dimentica la cattiva relatione

Primo essempio. Secondo essempio.

Li primi sono cattivi per la relatione, mi, fa. Come si vede dalli segni *. Li secondi sono resi buoni per li segni accidentali del b molla, e ✕ diesis, che levano la cattiva relatione. Vedi gli essempii

Il primo è cattivo, perche il mi della parte acuta passa per buono, e fà cattiva relatione con il fa, della parte grave. Il secondo è buono, perche il mi della parte acuta è diminuito, e passa per falsa. Vedi gli essempii

Questi pochi essempii suppongo, saranno bastanti a schivare queste cattive relationi.

Della Quinta diminuta.

La Quinta diminuta hà due passaggi, l'uno alla terza, e l'altro alla sesta.

Il primo si farà con descendere la parte superiore, & ascendere l'inferiore ambe due con moto congiunto, tanto per la naturale, quanto per l'accidentale; l'ultimo essempio si concede solo in occorrenza di suga, e d'imitatione.

E questi sono li veri pasaggi della quinta diminuta.

Il secondo pasaggio si farà, facendo una parte il movimento congiunto, e l'altra il movimento separato; e sarà migliore, quando la quinta sarà in elevatione; se bene si può anche fare nel principio di battuta. Si farà questo pasaggio solamente in occasione di qualche soggetto, ma senza occasione non è lodevole, per eser duro, & aspro; in occorrenza di parole dure, & aspre sarà lodevole, & a proposito della materia.

Habbiamo detto nel fine del 2. cap. di questa 3. parte, che la quinta superflua non è praticata; pure vuole il Banchieri nella sua Cartella alle carte 98. che alcuni compositori l'adoprano in occasione di parole, che ricerchino musica aspra, e ciò per imitare l'oratione; ne apporta gli esempii, che noi rapportaremo a sodisfattione del nostro Testore; vuole però questo Auttore, che si usi di raro, e che si deva accommodare le parti con giudicio.

CAP. XVII.

Delli Passaggi della Settima.

LA Settima anch' essa posta con i debiti modi fà ottimo effetto; li suoi passaggi sono cinque.

Il 1. dalla Settima alla Terza.
Il 2. dalla Settima alla Quinta.
Il 3. dalla Settima alla Sesta.
Il 4. dalla Settima all'ottava.
Il 5. dalla Settima alla Decima.

Dalla Settima alla Terza.

Questo passaggio si farà in tre modi.

Il primo ascenderà la parte grave per salto di quarta, e l'acuta descenderà per grado, & ambe passeranno alla terza nel levare della battuta; questo passo è ottimo, & elegante.

Si farà il secondo quando descenderà la parte acuta per salto, & ascenderà la grave per moto congiunto; e si troveranno le parti nel levar della battuta in terza; questo passaggio non è stimato buono, e solo sarà sopportato per qualche urgente necessità.

Il terzo modo si farà con ascendere la parte grave per salto di ottava, e descendere l'acuta per grado, ritrovandosi nel levare della battuta in terza, e questo passaggio è buono a tre, a quattro, e più voci.

Dalla Settima alla Quinta.

Questo passaggio si farà in quattro modi. Il primo passerà la parte bassa descendendo per terza nel principio di battuta a formar la settima, restando ferma la parte alta, e nel leva-

levare di battuta ascenderà per grado la parte bassa, e descenderà l' alta parimente per grado, e formeranno la quinta; questo passo è buono a tre, e più voci.

Si farà il secondo ritrovandosi le parti in ottava nel principio della battuta, passeranno nel levare alla settima, rimanendo ferma la bassa, e descendendo l'alta per moto congiunto, e poi nel battere s' incontreranno in quinta descendendo l'alta, & ascendendo la bassa, ambe per moto congiunto; questo passaggio non è buono a due, mà bensì a tre, quattro, e più voci.

Il terzo sarà differente dal secondo, perche si farà l'ottava nel levare della battuta, e la settima nel battere restando ferma l' alta, & ascendendo la bassa per moto congiunto e passeranno le parti alla quinta descendendo per grado l' acuta, & ascendendo parimente per grado la grave; e questo passaggio pur anche è buono come il secondo.

Il quarto modo, ritrovandosi le parti in ottava nel levar della battuta, si passerà alla settima, ascendendo la parte grave per grado nel battere, restando ferma l'acuta, la quale nel battere passerà alla quinta descendendo per salto di terza; questo passaggio non è lodato, nè a due, nè tre, mà ne meno a più voci; si può anche formare questo passaggio, come si vede dal secondo essempio, mà ne meno questo è buono.

Primo essempio. Secondo essempio.

Questo passaggio dalla settima alla quinta si usa anche per modo di falsa, come da gli essempii.

Dalla Settima alla Sesta. Questo passaggio si farà quando dopo la settima seguirà la sesta, movendosi una parte per grado, e l'altra restando ferma; questo è ottimo passaggio.

Vogliono che con il passaggio della settima alla sesta maggiore si passi all'ottava facendo cadenza, e che con il passaggio della settima alla sesta minore si passi ad altre consonanze schivando essa cadenza, come.

Alla cadenza con Sesta maggiore.

Cadenza sfuggita con Sesta minore.

Si paſsa anche dalla ſettima alla ſeſta per modo di falſa, come.

Dalla Settima all' Ottava.

Si paſsa dalla ſettima all' ottava deſcendendo ambe le parti, la baſsa per ſalto di terza, e l' acuta per grado, paſsando all' ottava nel levar della battuta; queſto paſſaggio ſi uſerà a più voci.

Si può anche paſſare dalla ſettima all' ottava movendoſi una parte, aſcendendo, ò deſcendendo per grado reſtando ferma l'altra.

Vuole l' Angleria, che il ſottopoſto eſsempio ſii cattivo, mà perche fa cadenza, ſii tolerabile per licenza, e biſogno.

Dice il sudetto Angleria, che per salvare una falsa con una consonanza perfetta bisogna che li venghi dietro un' altra falsa, se hà da esser buono, come si vede nel sottoposto essempio, il quale si rende anche migliore, perche fa cadenza.

Dalla Settima alla Decima.

Questo passaggio si farà descendendo ambe le parti, la bassa con movimento separato, e l'altra per grado; questo passaggio è buono a tre, a quattro, e più voci. Si potrà anche fare, descendendo la parte grave per grado, & ascendendo l'acuta per salto, come si vede dal terzo essempio, mà questo passaggio non è troppo buono, e solo si tolera per grandissimo bisogno.

Primo esempio. Secondo esempio. Terzo esempio.

E questo basti circa li passaggi delle Consonanze, e Dissonanze, avvertendo il nostro Tessore, che quello si è detto delle Consonanze, e Dissonanze semplici, vale anche per le composte, triplicate, e quadruplicate.

C A P. XVIII.

Delle Legature, e delle Sincope.

IN due modi si può intendere nella Musica la Legatura; L'uno quando il Musico lega, ò congiunge più figure, ò note assieme, e queste variamente furono usate da gl'Antichi, come si può vedere dalle loro compositioni, mà con un modo molto intricato, mentre che ogni compositore di quei tempi le intendeva a suo modo, come afferma il Banchieri nella sua Cartella alle carte 47. Onde li moderni l'hanno dismesse, solo ritenendone alcune poche. L'altro quando il compositore lega la dissonante alla consonante,

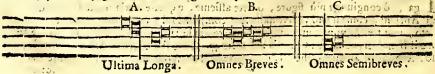
ſonante, e di queſto ſecondo modo intendiamo principalmente parlare nel preſente capitolo; & abbenche nelle dimoſtrationi delli paſſaggi delle diſſonanze ne habbiamo detto tanto, che baſterebbe a darne cognitione al noſtro Teſtore, non oſtante *ex abundanti* ne formaremo il preſente capitolo, per dimoſtrare il vero modo di legare, e ſcioglere eſſe diſſonanze; e con queſta occaſione vederemo quello ſii Sincopa; come pure brevemente dimoſtraremo il modo di legare le figure, ò note alla moderna.

Delle Legature delle Note.

La Legatura delle Note è deſcritta dal Gaffurio nel lib.2. della Teorica cap.5. con dire. *Ligatura eſt ſimplicium figurarum per tactus debitos ordinata conjunctio*. E da Margarita Filoſofica nelle Appendici cap.7. de Muſica Figurata pag.1176. *Ligatura eſt notarum congeries, ſimul condependens juxta formam quadratæ, vel obliquæ; eſtque caudata in ſiniſtra, vel dextera parte, habens caudam aſcendentem, vel deſcendentem, vel caret cauda, vel ubique caudata*. Si che diremo con il Picitone lib.2. del Fior Angelico cap.14. *Che la legatura non è altro, che una certa congiuntione, overo ordinata, ò fatta adunatione d'una Nota all' altra, ò ſia di quadrato, overo di obliquo corpo.*

Per tre cauſe aſſeriſce Giorgio Rhau, che foſſe ritrovata la legatura. *Propter ſubtilitatem*, dice egli nel cap.2. dell' Enchiridion, *tum cantus exornationem, tertiò propter textus applicationem*. Et il Zacconi nella 2. parte della ſua Pratica libr. 1. cap. 14. carte 14. vuole, che foſſero ritrovate le legature *per condurre più figure gravi ſotto una ſillaba; ò pur unire con la Muſica Armoniale il canto Chorale*.

Aſſerirono gli Antichi, che quattro foſſero le figure, ò note legabili, cioè maſſima, lunga, breve, e ſemibreve; & il Roſſi nel ſuo Organo de Cantori cap.37. carte 70. Contro la commune opinione vuole, che tre ſole ſiino le figure legabili, cioè maſſima, longa, e breve; uſavano gli Antichi queſte legature con due, ò più note, ò figure, parte di corpo quadro, e parte di corpo bislongo, sì dritto, come obliquo, e tal volta di un corpo ſolo bislongo, & obliquo, hora aſcendente, & hora deſcendente, e di queſta nota, ò figura obliqua diſſe Pietro Aron nel Toſcanello lib.1. cap.40. *Che il principio, & eſtremo fanno due note come eſſe foſſino diſtinte, e ſeparate*. Formavano anche queſte legature di più corpi, ò note quadre, chi con la coda, e chi ſenza (come ſi può vedere dalla deſcrittione di Margarita Filoſofica) chi in sù, e chi in giù, chi alla deſtra, e chi alla ſiniſtra, & in molte altre forme.

In due modi conſiderarono gli Antichi queſte legature, cioè per aſcenſo, & era quando la ſeconda nota legata era più alta della prima; e per diſcenſo, & era quando la ſeconda nota legata all' incontrario era più baſſa della prima. Le note di queſte legature ſi conſideravano in tre forme, cioè nel principio la prima nota; nel fine l'ultima; e nel mezzo tutte le altre note tra l'ultima, e la prima; & il Zacconi nel luogo ſopracitato vuole che ſi avvertiſca à tre coſe particolari; la prima alle linee, ò gambe, che ſogliono havere eſſe figure; la 2. alla figura tanto di quadratura, quanto di obliquità, e lunghezza; la 3. al loro deſcendere, ò ſalire, circa poi al valore di queſte figure Margarita Filoſofica nel ſopracitato luogo brevemente ne dà le ſeguenti regole. *Si habet caudam in dextera parte, ſive aſcendentem, ſive deſcendentem longa eſt ut A. ſi vero habet caudam in ſiniſtra parte deſcendentem, brevis eſt, una cum inter mediis ut B. ſi autem aſcendentem, ſemibrevis eſt, una cum ſequente, ut C.* Vedi gli eſſempii.

Circa poi le altre Legature dice Margarita nel sopradetto luogo. *Cæteræ ligaturæ subjectis duobus metris facile dinosci habent.*

Prima carens cauda, longa cadente secunda,
Ultima quadrata, dependens sit tibi longa.

La Massima legata, ò non legata vollero gl' Antichi, che sempre persistesse, nel suo valore; mà la Longa, e la Breve secondo il vario modo della loro connessione, e positione delle code volsero, che variassero il valore, & il significato; si che da tanti intrichi vessato il capo de Musici moderni, hebbero più che ragione di tralasciarle; onde noi rimetteremo il curioso a vederle appresso li Scrittori antichi, (bastando solo a mio credere quello, che habbiamo dimostrato con Margarita Filosofica) che forse più tosto ne resterà confuso, che sodisfatto; chi ne bramerà poi una breve informatione veda li Scrittori de nostri giorni, cioè il Bononcini nella prima parte del suo Musico pratico cap. 15. Il Penna nel primo libro degl' Albori cap. 11. il Berardi nella Miscellanea nel cap. 15. della terza parte.

Le moderne Legature si formano di più figure, ò note, le quali non cambiano valore ma unite assieme formano nel medesimo sito una tal qual duratione di voce, ò suono in una medesima tensione, per quanto comporta essa legatura, la quale si esprime con questo segno ⌒ che lega, & abbraccia esse figure legate, e queste si esprimono tutte sotto una sola sillaba, & il motivo di fare tale legature fù, che bramando li moderni compositori, che l'oratione, sì latina, come volgare, rendi per via della tessitura armonica li suoi affetti, e non potendoli esprimere con garbo con una sola figura, e ne meno con l'aggiũta ad essa del punto di aumentatione, inventarono queste legature, legandone due, e tre, conforme il loro bisogno, come si vede dalli sottoposti esempii.

Il Bononcini nel luogo sopracitato dimostra anche queste legature moderne, legando due note in diverso sito, come dall'essempio.

Delle Legature delle Dissonanze.

Nelle Legature delle dissonanze si deve osservare quanto si disse delli passaggi di esse dissonanze, cioè, che siino legate ad una consonanza, e rissolte con un altra; onde il principio della legatura deve esser sempre consonante, e nel passare dalla dissonanza alla consonanza, si deve humiliare la parte offesa (come si disse) con abbassarsi un grado, e che nella sua resolutione habbia una nota equivalente alla falsa; nelle legature poi non si doverebbe fermare sopra il *mi* più di mezza battuta, particolarmente sopra quello di *B fa b mi*, onde si doverebbe schivare, come dalli sottoposti esempii.

Vuole il nostro Padre M: Gioan Battista Chiodino nella sua Arte Pratica latina, e volgare nel lib.4. de ligaturis præcep.5. che siino state ritrovate le Legature per dar forza alla Musica. *Ligaturæ inventæ sunt*, dice egli, *ad robur, & vim musicæ, quæ sine ligaturis musicalibus languescit*.

Ogni dissonanza hà la propria, & adequata ressolutione, passando in oltre ad altri passaggi, come habbiamo veduto ne proprii capitoli di ciascheduna; e vuole il Berardi tanto nelli suoi documenti lib.3. pag.135. quanto nella Miscellanea parte 2. cap.20. pag. 120. che le dissonanze si leghino in due modi, l'uno con la parte di sopra, e l'altro con la parte di sotto, passando alla consonanza sua vicina, come si vede nelle sottoposte tabelle.

Per la parte di sopra si risolve.		*Per la parte di sotto si risolve.*	
La seconda con l'unisono	2 - - 1	La seconda con la terza	2 - - 3
La quarta con la terza	4 - - 3	La quarta con la quinta	4 - - 5
La settima con la sesta	7 - - 6	La settima con l'ottava	7 - - 8
La nona con l'ottava	9 - - 8	La nona con la decima	9 - - 10
L'undecima con la decima	11 - - 10	L'undecima con la duodecima	11 - - 12

La seconda adunque si legherà alla terza con la parte di sopra, la quale abbassandosi un grado si risolverà al unisono, passando poi alla terza, come dagli essempii.

Quando poi sarà legata con la parte di sotto, si legherà la seconda con la terza, ò pure con l'unisono, e si risolverà con la terza maggiore passando poi ad un altra terza, ò pure all'unisono come.

La Quarta legata con la parte di sopra si risolve con la terza maggiore, e si potrà legare ad una terza, ad una quinta, & ad una sesta, e dopo la sua ressolutione passerà all' ottava, & anche alla terza, alla quinta, & alla sesta.

Vedi nel capitolo della quarta.

La Legatura della quarta con la parte di sotto si farà con la terza, e si risolverà con la quinta falsa, e si passerà alla terza; l' ultimo essempio non è buono per esser simile a due quinte, abbenche di specie diversa

La settima si legherà con la parte superiore in sesta, & in ottava, risolvendosi con la sesta maggiore, passando poi all'ottava; si risolve anche con sesta minore, come si disse nel capitolo di essa settima.

Legata poi con la parte inferiore si legherà con la sesta, e si risolverà con l' ottava; il quarto essempio, che è legato con l' ottava, non è buono, perche la settima, come falsa, non è atta a salvare le due ottave, come si vede da esso essempio.

Questi essempii non si useranno a due voci; il terzo sarà concesso, mà di raro.

La nona legata con la parte di sopra, si legherà con la decima, overo con la duodecima, e si risolverà con l'ottava.

L'ultimo essempio è cattivo, perche la falsa non salva le due ottave.

Quando poi la nona sarà legata con la parte di sotto, si legherà con l'ottava, si risolverà con la decima, e si passerà all'ottava.

L'undecima legata con la parte di sopra, si lega alla duodecima, & anche tal volta all'ottava; si risolve con la decima, e passa alla quinta decima.

Quando poi si legherà l'undecima con la parte di sotto, si legherà con la decima, e si risolverà con la duodecima, cioè quinta falsa replicata, e passerà alla decima.

Li due ultimi essempii sono cattivi per esservi la cattiva relatione delle due quinte.

Si lega anche la ſeſta con la quinta, mà per modo di Sincopa, onde vediamo

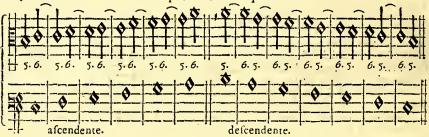
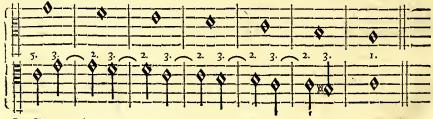
Della Sincopa.

Non ſi conſidera la Sincopa nella Muſica, come la conſidera il Grammatico, che incide la ſillaba nel mezzo della ditione, toglendone qualche lettera, come tall'hora ſi uſa per commodità del verſo, che in vece di dire *Audaciter* dice *Audacter*, & in luogo di *Vendidit* dice *Vendit*. Mà ſi conſidera, come una translatione, ò traſportatione, ò vero redutione d'alcuna figura minore, oltre una, ò più figure maggiori ad un'altra della ſteſsa ſpecie della prima, come ò pure Queſta ſincopa adunque è definita dal Gaffurio nel cap. 15. del ſecondo libro della Pratica, con dire: *Syncopa in cantilena menſurabili eſt à reductio notulæ ultra majorem, vel minores ſuos ad aliam, vel ad alias quibus conveniat in connumeratione.*

Il Bontempi nella ſua Hiſtoria Muſica ſeconda parte della Pratica moderna carte 211. afferma, che la Sincopa habbi pigliata la ſua denominatione non già della Sincopa grammaticale, mà bensì dalla Sincope conſiderata dal Medico, come diffetto, ò alteratione del polſo cauſato dal ſudore ſincoptico, e diaſoretico, mentre che ad imitatione del polſo, ſi contano nella muſica le note maggiori fuori del loro tempo naturale, poiche dovendo nella miſura binaria havere il principio nell'abbaſſamento della mano, lo prendono contrariamente nel levare, e così và participando del levare, e del battere, il che dal Muſico ſi chiama ſincopare.

Deve ſempre principiare la ſincopa nel levare della battuta, e non nel battere. Si forma anche la Sincopa, ponendo una pauſa avanti il principiare del ſincopare in luogo della nota minore come ò pure La quale deve eſſere del medeſimo valore di eſſa nota minore; ſi devono fare le ſincope con le note propinque, e non remote, e remotiſſime; Sarà avvertito il Compoſitore di non fare le pauſe ſincopate, perche rompono la miſura del tempo, e rendono incomodo grande al cantore; come pure avvertirà di non ſincopare tutte le parti, perche in ſimil forma non ſarebbero le parti fra eſſe la ſincopatione; sì che ſi può dire, che una parte ſincopando con le ſue figure, e l'altra cantando nel modo, e forma conſueta, formano fra eſſe un certo modo di legatura, che rende molto ornamento, e vaghezza nelle compoſitioni, che perciò vogliono, che a queſto fine foſſe inventata. La Sincopa potrà eſſere tutta conſonante, coſa che non interviene nelle legature, come ſi è veduto; potrà anche eſſere in parte conſonante, & in parte diſſonante, mà ſempre doverà principiare in conſonanza, come ſi vede da gli ſotto poſti eſſempii.

Quando la Sincopa ſarà in parte conſonante, & in parte diſſonante, come ſono le legature, in tal caſo doverà la parte diſſonante deſcendere un grado, paſsando alla conſonante, come ſi diſse delle reſolutioni delle legature.

Il sotto posto esempio non solo dimostra la Sincopa tutta consonante, mà anche forma l' esempio della legatura della sesta con la quinta, che si farà in due modi; il primo nell'ascendere in cui la sesta và mezza battuta innanzi alla quinta; il secondo nel descendere, & all' hora la sesta và mezza pausa dietro allà quinta.

La Sincopa di seconda, e terza si risolverà nel fine con terza maggiore, e passerà all' unisono

La Sincopa di Settima, e Sesta si risolverà con Sesta maggiore, e passerà, all' Ottava.

La Sincopa di Nona, e Decima si rissolverà con Decima maggiore, e passerà all' Ottava.

Altri eſſempii potrà ogn'uno ritrovarli da ſe ſteſſo,

CAP. XIX.

Delle due Diſſonanze, e delle due Negre.

CONcedono li Muſici Pratici, che ſi poſſino fare due, e tre diſſonanze, l'una dietro l'altra eſſendo regola univerſale, che l'Armonie naſchino dalla diverſità delle coſe, che tra loro ſono diſſimili, e contrarie; e ſi come prohibirono il fare due conſonanze perfette, & imperfette della medeſima ſpecie (come ſi diſſe nel cap.7. di queſta terza parte) à cauſa, che fra eſſe non vi ſia variatione alcuna, così parimente prohibiſcono il fare due diſsonanze ſimili, come due quinte diminute; due ſeconde maggiori, ò minori; due quarte ſuperflue; due ſettime &c. poiche ſe nelle conſonanze, che non offendono l'udito, anzi lo dilettano, rende poca ſodisfatione al ſenſo il ſentire due conſonanze ſimili, quanto farà la cattiva ſodisfatione, che apporteranno due ſimili diſsonanze, che ſono aſpre, crude, & inſopportabili? ſi che, ſe ſono sbandite due conſonanze ſimili, maggiormente ſi devono sbandire le due diſsonanze della medeſima ſpecie.

Si potranno fare due diſsonanze l'una dietro l'altra in tre modi.

Il primo dopo la ſeconda ſi paſserà alla quinta falſa.

Il ſecondo dopo la quarta ſi farà la quinta falſa.

Il terzo dopo la ſettima ſuccederà parimente la quinta falſa, come dagli eſsempii.

Si poſſono anche fare tre diſſonanze l'una dopo l'altra, e ſarà quando dopo di haver fatte due diſſonanze con una parte (come ſi vede dal ſottopoſto eſsempio con la parte di mezzo) ſi percuoterà parimente dopo in diſſonanza con un'altra parte, come ſi vede dalla parte acuta, e così ſaranno tre diſſonanze con ſodisfatione dell'udito, vedi l'eſsempio.

10. 9 10. 6. 5.

8. 7. 5. f. 3. 5. 3.

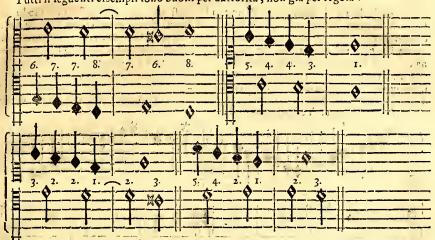
Afferiſce l' Artuſi nell' Arte del contrapunto riſtampata l'anno 1598. che alcuni hanno uſato di fare le tre diſſonanze, come nel ſottopoſto eſſempio, mà che gli pare, che habbino troppo dell'aſpro, per non eſſer accompagnate da altre parti, onde troppo ſi ſcoprono.

Si formano anche più diſſonanze per modo di falſe, come dal ſottopoſto primo eſſempio, in cui la nona paſſa per falſa, è la ſettima per regola, che di due negre l'ultima deve eſſer buona.

Il ſecondo eſſempio ſi deve uſare di raro, e ſolo ſi tolera per biſogno in occorrenza di parole aſpre.

Primo eſsempio. Secondo eſsempio.

Tutti

Tutti li seguenti essempii sono buoni per auttorità, non già per regola.

Osserverà lo studioso, che in tutti li rapportati essempii delle dissonanze, la prima è legata ad una buona, e la seconda è rissolta conforme le buone regole delle dissonanze; il seguente essempio è buono.

Deve avvertire il Contrapuntista, che la buona non può stare nel luogo della falsa, come si vede dagli essempii.

4. 3. 10. 9. 10.

Delle due Negre.

Nel capitolo 14. di questa terza Parte con l' occasione, che si dimostrava il modo di fare le dissonanze di passaggio, si diede qualche regola circa il poner le semiminime nelli compositioni; Hora nel presente capitolo ne daremo più essatto lume, che perciò sarà per prima Regola, che le semiminime, che modulano per grado, se ne devono fare una buona, & una cattiva (come si disse nel capitolo sopra citato) & in oltre, che nelle loro tirate siino li capi, e fondi consonanti, come si disse delle crome, e che tutte quelle, che si muovono per salto siino buone, e di ciò non occorre essempio. Si prohibisce nelle tirate di semiminime, il fermarsi in unisono, ò pure in ottava; Alcuni prohibiscono il diminuire il salto di terza. Vedi gli essempii.

Il Berardi nella sua Miscellanea par.2. cap.29. carte 137. dice che le Tirate di semiminime devono finire in battuta, mà volendo finire nel levare della mano, è necessario, che l' ultima figura sii legata; vedi l' essempio.

Quando la minima sarà puntata, e che le seguano ad essa una, ò più semiminime, il punto deve essere consonante; avvertendo in' oltre, che la nota puntata deve essere in levare di battuta, come.

Le semiminime con il punto, si adoprano in tre modi, in levare, battere, e sincopare, come.

Battere. Levare.

Sincopare.

Intendiamo nel presente capitolo dimostrare particolarmente le Regole per le due negre, onde quello, che si è detto in sin hora è stato *ex abundanti*; si deve adunque per primo osservare, che le due semiminime, che seguiranno ad una minima, se saranno per grado, sarà bene ponere la minima nel battere, e le due semiminime nel levare; e quando le due semiminime anderanno per salto, si poneranno nel levare, e la minima nel battere.

Posta questa regola osservaremo li seguenti passaggi; il primo, e secondo sono cattivi, perche le due semiminime sono in battuta, e per regola universale non possono esser sole se non con legatura; il terzo è cattivo, perche in battuta vogliono essere consonanze dolci, e non false; il quarto è buono non ostante, che sia nel battere, perche una è con legatura.

Varii, e diversi sono li modi di poner le due semiminime per grado, che per regola universale si doverà ponerle avvanti una minima, ò pure una semibreve con il punto, passando poi ad un' altra figura, ò nota, il che sarà fatto, ò con la parte superiore, ò pure con l' inferiore, e ciascheduno di questi due modi, si potrà fare in diverse forme, come si vedrà quì sotto.

Delle due Negre con la parte superiore.

Facendosi le due negre con la parte superiore, dopo di esse ne seguirà un' altra figura in tre modi; il primo, dopo la seconda semiminima la nota seguente descenderà per grado; il secondo, fatta la seconda semiminima la figura, che segue ascenderà per grado; & il terzo, la nota che segue alla seconda semiminima ascenderà per salto.

Quando la nota, dopo la seconda semiminima descenderà per grado, ò che la prima semiminima sarà consonante, e la seconda dissonante; ò pure la prima dissonante, e la seconda consonante.

La prima semiminima consonante, e la seconda dissonante si farà in tre modi. Il primo quando la minima, ò punto di minima sarà sesta, e la parte del soggetto non si moverà; Il secondo quando la minima sarà nella sincope di semibreve posta in quarta con il suggetto, & esso suggetto descenderà per salto. Il terzo sarà quando la minima, ò la semiminima sincopata sarà undecima, & il canto fermo ascenderà per quarta.

La prima semiminima dissonante, e la seconda consonante, si farà parimente in tre modi. Il primo quando il valor di una minima, che precede la semiminima, sarà quinta con la parte del soggetto, e che il soggetto descenderà per grado; Il secondo quando il valor di detta minima sarà decima con la parte del soggetto, e che il soggetto ascenderà per grado. Il terzo quando il valor di detta minima sarà decima con la parte del soggetto, e che il soggetto ascenderà per terza.

Quando la nota dopo la seconda semiminima ascenderà per grado; ò che la prima semiminima sarà consonante, e la seconda dissonante; ò pure la prima dissonante, e la seconda consonante.

La prima semiminima consonante, e la seconda dissonante si farà in quattro modi; Il primo quando il canto fermo farà quarta con la minima, ò punto di minima, ò sincopata, & esso canto fermo non si moverà; Il secondo quando il canto fermo farà settima con la minima, e che parimente non si moverà; Il terzo quando il canto fermo farà sesta con la minima & ascenderà per terza; Il quarto quando il canto fermo farà sesta con la minima, e starà fermo.

La prima semiminima dissonante, e la seconda consonante, si farà in tre modi. Il primo quando il canto fermo farà quinta con la minima, e descenderà per grado; Il secondo quando il canto fermo farà terza con la minima, e descenderà per grado; Il terzo quando il canto fermo farà terza con la minima, e descenderà per salto di quarta.

Quando la nota dopo la seconda semiminima ascenderà per salto, la prima semiminima sempre sarà dissonante, e la seconda consonante, come dagli essempii.

Delle due Negre con la parte bassa.

Dopo le due Negre fatte con la parte bassa seguirà parimente un'altra figura in tre modi, come si disse della parte superiore. Il primo, dopo la seconda semiminima, la nota, che segue descenderà per grado; Il secondo, ascenderà per grado; Et il terzo, ascenderà per salto.

Quando la nota dopo la seconda semiminima descenderà per grado; ò che la prima semiminima sarà consonante, e la seconda dissonante; ò pure, che la prima sarà dissonante, e la seconda consonante.

La prima semiminima consonante, e la seconda dissonante si farà in tre modi; Il primo quando il canto fermo con la minima farà seconda, e non si moverà; Il secondo quando il canto fermo con la minima farà quinta, e non si moverà; Et il terzo quando il canto fermo con la minima farà quinta, & ascenderà per salto di terza.

La prima semiminima dissonante, e la seconda consonante si farà in quattro modi; Il primo quando il canto fermo farà terza con la minima; Il secondo quando il canto fermo farà terza con la minima, e descenderà per quarta. Il terzo quando il canto fermo farà sesta con la minima, & ascenderà per grado; Il quarto quando il canto fermo farà sesta con la minima, & ascenderà per quarta.

Quando

Quando la nota dopo la seconda semiminima ascenderà per grado; ò che la prima sarà consonante, e la seconda dissonante, ò pure la prima dissonante, e la seconda consonante.

La prima semiminima consonante, e la seconda dissonante si farà in tre modi; Il primo quando il canto fermo farà seconda con la minima, e resterà fermo; Il secondo quando il canto fermo farà quinta con la minima, e descenderà per quarta; Il terzo quando il canto fermo farà quinta con la minima, & ascenderà per quinta.

La prima semiminima dissonante, e la seconda consonante si farà in quattro modi; Il primo quando il canto fermo farà sesta con la minima, & ascenderà per quarta; Il secondo quando il canto fermo farà sesta con la minima, e descenderà per quinta; Il terzo quando il canto fermo farà terza con la minima, & ascenderà per terza; Il quarto quando il canto fermo farà terza con la minima, e descenderà per grado.

Quando la nota, dopo la seconda semiminima, ascenderà per salto, la prima semiminima sarà dissonante, e la seconda sempre sarà consonante, e ciò si deve osservare tanto con la parte inferiore, quanto con la superiore, acciò che dal salto buono ne resti sodisfatto l'udito: e questo basti delle due negre, vedi gli essempii.

CAP.

CAP. XX.

Di alcune Osservationi per le parti di mezzo.

ABbenche non si usi tanto rigore con le parti di mezzo, quanto si fa con le parti estreme (parlo quando cantano quattro, e più parti assieme) ad ogni modo si deve guardare il contrapuntista di non fare alcuni passi, che non sono stimati buoni da gl' ottimi compositori.

Il salto dall' ottava all' unisono si tolera, ma sarà migliore quello dall' unisono al l' ottava.

Il salto dalla sesta alla quinta, come si vede dal primo essempio, si tolera per esser poco salto: Il secondo poi non è laudabile per esser troppo salto; Il terzo poi è buono, perche sono consonanze servitrici.

Si deve avvertire che le ascese, e discese grandi non si devono pigliare in battere, nè meno con le parti estreme; saranno però migliori in levare.

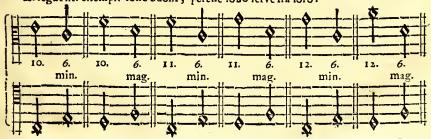
Li

Li sottoposti essempii non sono buoni.

Non si può andare all'ottava, e peggio all'unisono, che tutte due le parti ascendino ò discendino, e tanto più le false, che quanto più saltano, tanto più sono peggiori.

Li seguenti essempii si tolerano, abbenche sino di gran salto, perche le parti s'incontrano, ma se ne deve però guardare.

Li seguenti essempii sono buoni, perche sono serve fra loro.

Con

Con le parti di mezzo è meglio andare dalla ſeſta all'ottava, che dalla decima all'ottava, e quanto è manco ſalto, tanto è migliore.

Il primo eſſempio è meglio di quello della ſeſta all'ottava, perche la quinta è meno perfetta. Il ſecondo è cattivo, per eſſer troppo ſalto; Il terzo è cattivo, perche è ſenza ſemituono; Il quarto è buono.

Con l'ajuto del Sommo Datore d'ogni bene, ò mio Cariſſimo Teſtore, ſiamo arrivati al compimento delle tre Parti di queſta noſtra Opera, in cui con la ſcorta de più Illuſtri, e dotti Scrittori habbiamo dimoſtrato tutto quello, che ſi ricerca all' Orditura, e Trama della Muſical Teſtura; onde ſperando nell' aſſiſtenza del Signore, nella ſeguente Quarta Parte dimoſtraremo il modo, & ordine del teſsere le Armoniali Compoſitioni; confido nel benigno compatimento delli corteſi, e generoſi Lettori, e *pro viribus* all'opra m'accingo.

MUSICO TESTORE
PARTE QUARTA.

Nella quale si insegnerà il variato modo, & ordine di Tessere la Musical Armonia con l'intreccio delle Voci, & Istrumenti Artificiali.

CAP. PRIMO.

Di alcune regole generali del Contrapunto.

ESsendo l'Armonial Melodia una certa artificiosa concordia di variate Voci, che armonicamente si corrispondono assieme, sì per il vago ordine, che osservano fra loro le parti, come per li suoni estremi posti nel grave, e nell'acuto, ne avviene, che si travierà da questa armonica metodo al riferir del Kirchero *totum harmonicum corpus destrui necesse sit*. E si come ogni arte è diretta al suo determinato fine da vere, e determinate regole, così il Contrapunto, come arte finita, e limitata, possiede regole finite, limitate, stabili, e ferme, scrivendo il Gaffurio nel lib.13. della sua Pratica cap.10. che *Finita insuper est Ars ipsa Contrapuncti, quamquam cantilenæ variantur. Non enim arbitraria, & varia sunt ejus mandata, sed communia atque nota. Nam, Etsi cantilenarum modos, & diversitates ad infinitum variari contingat, non tamen difert Ars contrapuncti à cæteris artibus, quarum sunt finita mandata, & communia.* Et il Kirchero nel libro 5. della Musurgia cap.10. disse *Cum igitur omnis Ars, & Facultas certis quibusdam regulis fulciatur, ut scilicet Artifices bona methodo, & certitudine procedant, qua errores sphalmata consequantur, ita & symphoniurgia, uti omnium ordinatissima; sic maximè quoque regulis sibi veluti jure quodam vindicare videtur.* Stabilirono adunque li detti Maestri di questa nobil'Arte varie regole, e precetti, fra quali otto furono li principali, come rapporta il Vaneo, & il Gaffurio nel 3. lib. della Pratica cap.3. al quale aderisce il Tigrini nel lib.2. del Compendio della Musica, & il Bontempi nel Historia Musica carte 222. & altri.

Il primo, che si principii la cantilena in consonanza perfetta, come in unisono, in quinta, & ottava, e sue replicate; questo precetto, non è necessario, mà arbitrario, mentre che la perfettione non è nel principio, ma nel fine della cantilena. Si può anche principiare in consonanza imperfetta, come in terza, ma in sesta non è usitato.

Il se-

Il secondo, che non si faccino due consonanze perfette della medesima specie (di questa regola se ne è detto a sufficienza nel cap.7. della terza parte) & è legale & indispensabile, e non arbitraria.

Il terzo, che fra due consonanze perfette del medesimo genere si possi ponere una consonanza imperfetta, come la terza, la sesta, e sue replicate, purche si fornischi in consonanza perfetta, & anche si possono ammettere più imperfette l'una dietro l'altra, come più terze, e più seste.

La quarta regola è, che dopo una perfetta si possi mettere un'altra perfetta di genere diverso, come dopo l'ottava una quinta, dopo la quinta l'unisono, &c. senza l'interpositione d'alcuna imperfetta, ò falsa.

La quinta regola è, che si possino fare due consonanze perfette dello stesso genere, come due quinte, due ottave, senza l'interpositione di alcuna imperfetta, purche siino con movimenti contrarii, cioè, che una ascenda, e l'altra descenda, come si è dimostrato nel cap.7. della terza parte.

La sesta regola è, che le parti siino contrarie nel moto, cioè, che una ascenda, e l'altra descenda; non ostante però si permette anche l'ascendere, e descendere d'ambe le parti, l'una con moto congiunto, e l'altra con moto separato, cioè l'una per grado, e l'altra per salto.

La settima regola è, che volendosi andare dalla consonanza imperfetta alla perfetta, si vadi alla sua più vicina; e perciò la sesta maggiore passarà all'ottava, e la minore alla quinta; come pure la terza maggiore passarà alla quinta, e la minore all'unisono, come si disse nelli capitoli delli loro proprii passaggi, osservando le regole in essi assegnate.

L'ottava regola è, che ogni cantilena debba terminare in consonanza perfetta, cioè in unisono, in quinta, & ottava; ma se la cantilena sarà a più di due voci, si potrà terminare con due parti in consonanza perfetta, e con la terza parte in consonanza imperfetta, cioè in terza.

Vi sono pur anche altre regole generali, e sono, che le consonanze siino fra loro più vicine, che si può, e che si vadi per grado più che sia possibile, per esser conforme alla natura del modulare, & è di commodo alli Cantori, e più che saranno vicini, e congiunti li movimenti fra le parti, tanto più saranno naturali, e cantabili; Usandosi poi li salti, si proibisce quello di sesta maggiore con tutti gl'altri intervalli dissonanti, e si concedono quello di quarta, quinta, con tutti gl'altri legitimi, e sonori; Qualche salto cattivo à più voci si cuopre dalla moltitudine delle parti, purche non sii con le parti estreme, che sono l'acuta, e bassa, onde si potranno fare con le parti di mezzo, ma con discretione.

Che le parti procedino per movimenti contrarii, & in tal modo si schiveranno gli errori, che si possono commettere ne movimenti delle consonanze.

Che si schivino gli Unisoni, & Ottave più che si può, perche rendono il contrapunto privo d'armonia, e si schivino almeno in principio di battuta, & entrando in unisono, si aspetti una mezza battuta, ò un suspiro, secondo che sarà il valore della nota. A più voci replicate l'andare spesso in unisono, non è vitio, ma si deve usare discretamente; si devono schivare l'ottave vuote, particolarmente con il soprano, perche non rendono armonia; è pero meglio l'ottava, che l'unisono.

Si devono schivare più che si può li tritoni mal regolati, & ogni altra cattiva relatione, e non faccia buona armonia, perche rendono la compositione aspra, e dura.

Che si tramezzino le consonanze perfette con l'imperfette, & *è contra*, e procedendo si da una consonanza all'altra, si vadi alla più vicina.

Che il principio del contrapunto sii tessuto con passaggi lenti, per poterlo poi stringere nel fine, con vaga conclusione.

Che dovendosi principiare in consonanza imperfetta non si deve usare la sesta, se non per gran necessità, per essere consonanza aspra, e cruda; e ne meno si dii principio in sesta maggiore, se non quando dopo di essa ne debba seguire l'ottava.

Che si dia principio sotto un determinato Modo, ò Tuono, modulando, e formando le cadenze nelle corde sue proprie.

Che si imiti più che si può il canto fermo.

Che ne contrapunti semplici si senta tutto buono, e non si faccino dissonanze.

Che nel contrapunto libero si cerchi di mettervi qualche fuga, ò soggetto per renderlo più vago, & ornato, e che la modulatione camini per fuga con garbo.

Che le fughe habbino le parti nel principio fra loro alquanto distanti per schivare le cattive relationi, e far spiccare il soggetto.

Che non si replichi l'inventione, se non per altre corde, ò altre figure, ò note diverse.

Gli oblighi, & i soggetti devono essere tirati con leggiadria, e politezza, non solo per dilettare gl'ascoltanti, ma anche acciò gl'intelligenti habbino a lodare il compositore, quando sentiranno gl'attacchi ben congiunti, e ben portati.

Deve usar diligenza il compositore, che le sue compositioni siino cantabili, & habbino facile, e dilettevole maniera, non solo per dilettare l'ascoltante, ma anche il Cantore, perche stà a questo l'animarle, ò renderle smorte; onde si devono schivare le stravaganze.

Devono le parti esser ben' ordite, & ordinate, e non ammutinate, ma con giudicio, & artificio ben disposte; & in oltre, che siino gravi, e maestose (particolarmente nelle cose da chiesa) e non lascive, ma ne meno meste, che non paja, che si canti da morto, ma siino miste tra il grave, e l'allegro, tra il sodo, & il vivace, conforme l'occorrenze; e quello che più importa, che formino buona, e soave Armonia.

Deve il Contrapuntista non solo tramezzare bene le consonanze, ma anche osservare le corde del Tuono, e non uscirne, se non per qualche occasione, e con li debiti modi, altrimenti fanno pessimo effetto.

Che si faccino poche cadenze, e quelle poche si faccino in fine dell'oratione, e periodo, e non si frequentino quelle fuori del Tuono, se si toccheranno quelle d'altro Tuono, ritorni ad esso con bella maniera, e garbo.

Che nelle cose Ecclesiastiche, si deve usare la tessitura moderata, nè alta, nè bassa, perche l'altezza rende noja, e la bassezza rende muta, e sorda la compositione; e che non si canti troppo nel grave, e nell'acuto, acciò la compositione sii variata, e non offenda, & apporti fastidio al Cantore.

Si deve andare con le parti estreme con più riguardo delle altre, perche si scoprono più di tutte.

Che non si cambino le parti troppo frequentemente fra loro, particolarmente le estreme; e si passi meno che si può sotto, e sopra le cinque linee delle parti.

Che le parti nelle compositioni a quattro voci non ascendino, ò descendino tutte quattro unite, per schivare le cattive relationi.

Si diminuisca più che si può dalle figure maggiori alle minori.

Che sopra la voce del *mi*, sì accidentale, come naturale, sarà bene darli la sesta minore, e non la quinta, particolarmente passandosi al fa.

Che si usi la varietà per bellezza, e vaghezza della compositione.

Si osservino le parole formando l'armonia allegra nelle allegre, e la mesta nelle meste;

come

come pure si osservi la lunghezza, e brevità delle loro sillabe, addattandogli le figure competenti.

Et in fine, che si dii riposo alle parti con le pause, facendone cantare hora una, hora due, e tre, & hora tutte, il che renderà varietà nella compositione, e commodo al cantore.

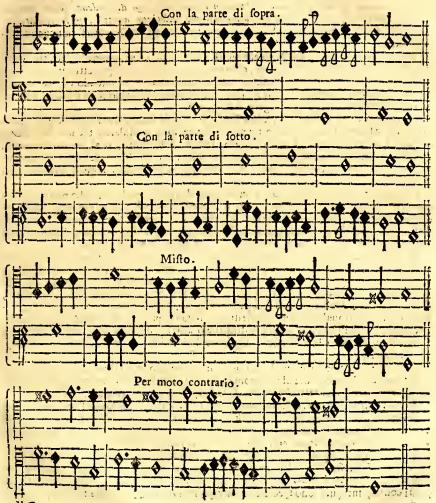
C A P. II.

Delle specie del Contrapunto.

HAbbiamo veduto nel cap. I. della terza parte la definitione del Contrapunto in commune, hora dimostraremo le sue specie, le quali sono due, cioè semplice, e diminuto, & abbenche dichi il Berardi nella Miscellanea alle carte 82. che *Il contrapunto camina con differenti nomi, cioè semplice, diminuto, sincopato, colorito, florido, sciolto, & obligato*, ad ogni modo levato il contrapunto semplice, tutte le altre specie si riducono al diminuto, come si vedrà dalle loro descritioni.

Il contrapunto semplice è quello, che si forma con note, e figure del medesimo valore, siino di qual si voglia forma, come brevi, contra brevi, semibrevi, contra semibrevi &c. ugualmente l'una contraposta all' altra, e deve essere tessuto con le sole consonanze, e non si devono ammettere in esso le dissonanze; di questo disse il Kirchero nella sua Musurgia lib. 5. pag. 241. *Contrapunctus artificiosus simplex est, in quo nulla mensura, notulatumque varietas est, sed punctus contra punctum, idest nota contra notam, æqualis temporis mensura ponitur.* Vedi gli essempii.

Il contrapunto diminuto è quello, che hà le sue parti composte non solo di consonanze, ma anco per accidente di molte dissonanze, & in esso vi si pone ogni sorte di figure cantabili a beneplacito del compositore; di questo disse il Kirchero nel luogo sopracitato pag. 242. *Contrapunctus floridus, seù fractus est cum ad Gregorianum cantum, seù choralem, vel ad quodcumque subjectum veluti pictas, & diversarum figurarum coloribus exornatas notarum species accommodamus.* E si forma con note di alquanto valore, & stabili, contraponen-

ponendovi sopra, ò sotto ad esse altre note di minor valore, variate, e sminuite, come si vedrà dagli essempii, e si osserveranno le regole date nel cap. 13. della terza parte circa le semiminime, e crome, che passano per false. Vedi gli essempii.

Il Contrapunto colorato secondo il Berardi nella Miscellanea alle carte 145. *E quello, nel quale s'adoprano le figure bianche, e negre, che rende quella parte del contrapunto quasi colorata, a similitudine d'un quadro, nel quale si scorge varietà di colori*. E del Contrapunto florido disse. *Contrapunto florido è quello, nel quale si considera una modulatione piena di fioretti &c.* E soggiunge esso Auttore alle carte 146. *Fioretti significa un cantar fioreggiando ... Musico Testore*.

P quasi

quasi scherzando hora di salto, hora di grado, tanto ascendente, quanto descendente. Si che potremo dire con il Kirchero ubi supra pag. 245. che *Clarè patet contrapunctum floridum, seù coloratum nil aliud esse, quàm harmoniam ex consonantiis, & dissonantiis pulchrè commistum, atque omni genere figurarum cantabilium ascendendo, & descendendo eodem tempore motibus contrariis, intervallisque proportionatis pro Melothetæ arbitrio, & beneplàcito constitutum*. Onde si raccoglie, che il contrapunto Florido, e Colorato si riducono al Diminuto.

Potrà il principiante da se stesso esercitarsi ne contrapuntini, ponendo due, tre, quattro, sei, otto, e più note contro una, osservando, come si disse, li precetti dati nel cap. 13. della terza parte circa le semiminime, crome, e semicrome; avvertendo che nel contrapunto di minime si devono fuggir gli unisoni, & ottave, & occorrendo d'usarle, si faranno nel levar di battuta, ò pure legate, e sincopate.

Deve considerare lo studioso, che essendo formato il contrapunto diminuto con note di valuta, e forma fra loro varia, e diversa, e che nel loro modulare, tal'una stà ferma, e l'altra si move, e se passa l'una all'acuto, l'altra, ò stà ferma, ò al grave descende, & *è contra*, ne avviene da questo variato intreccio, che in esso si formino consonanze, e dissonanze, che perciò vien detto contrapunto composto, il quale può esser tessuto in due modi.

Il primo sarà senza obligatione, & imitatione alcuna nel modulare delle parti, e si formerà in due modi: Il primo sarà quando si componeranno le dissonanze tramezzate fra due consonanze prossime ascendenti, ò descendenti, e questo si dirà contrapunto composto sciolto; Il secondo sarà quando nella compositione si disporranno le dissonanze in legatura con le consonanze, e questo si dirà contrapunto composto legato.

Il secondo modo sarà con obligatione, nel quale si considerano le consonanze, e dissonanze sciolte, e tal'hora legate, inquanto che formano un'aria, ò modo di cantare, nel quale tutte le parti imitano, e seguitano la prima, che forma l'aria; da questo modo di componere ne vengono varie specie di contrapunto, come soggetti, imitationi, fughe, canoni, & altre sorte di componer obligato, che generalmente contrapunto fugato si chiama, il quale è il più difficile di tutti li contrapunti, ma anche è il più stimato, essendo il più vago, sollevato, e dotto degl'altri, e si forma in tante maniere, che si può dire il Proteo della Musica. Vediamo le descrittioni, e dichiarationi di questi contrapunti.

Il contrapunto sciolto è quello nel quale si mescolano le consonanze, e dissonanze senza legatura, ò sincopatura alcuna, come afferma il Kirchero ubi supra dicendo. *Solutus est cum consonantiis miscentur dissonantiæ sine ulla ligatura, & syncopatione*.

Il contrapunto Legato, ò Sincopato è quello, in cui le dissonanze si legano fra due consonanze; onde ne avviene, che la loro asprezza si risolvi in dolcezza, come disse il Kirchero nel luogo sopracitato. *Ligatus, sive Syncopatus est, cum dissonantiæ ligantur inter duas consonantias, unde fit, ut asperitas ipsius absorta in dulcedinem vertatur*.

Il contrapunto Fugato è quello, nel quale una parte forma la guida, come capitana delle altre; di questo disse il Kirchero ubi &c. *Est, & contrapunctus fugatus, quo vox una præcedens, reliquæ verò iisdem intervallis indulgentes, præcedentem, seù ducem secuntur*. E questi contrapunti pure sono specie del contrapunto Diminuto. Vedi gli essempii.

Con-

Contrapunto semplice.
Composto, e sciolto.
8. 6. 5. 3.
8. 10. 8. 7. 6. 5. 3.
Contrapunto legato, e sincopato.
3. 7. 6. 7. 6. 7. 6. 5. 10. 6. 5. 6. 5. 6. 5. 6. 5. 6. 8.
Contrapunto fugato.

Noi

Noi dimostraremo principalmente il modo di formare il contrapunto sciolto, e fugato, mentre che del Sincopato, e Legato se ne è discorso a sufficienza nel c.17. della 3. parte, e questo quasi che accidentalmente entra nelle compositioni, sì per legare le dissonanze, come per trasportare le figure cantabili da una battuta all'altra per rendere il contrapunto più intrecciato, e vago, & entrano queste Legature, e Sincopature, non in tutta la compositione, nè meno con tutte le parti, ma solo con alcune di queste, & in qualche particella di quella con il contrapunto poi, sì sciolto, come fugato, si può componere una compositione intiera tutta semplice di uno di questi contrapunti, ma sarà più vaga, se participerà di tutti tre, intrecciandoli con giudicio a tempo, & a proposito della materia, che si doverà componere.

C A P. III.

Modo di formare l' Armonial Testura a due, e più voci per Contrapunto Semplice.

Vedute le regole generali, e le specie del contrapunto, si dovrebbe immediatamente trattare delli Tuoni Armoniali, stante che ordinatamente procedendo sopra questi si deve fondamentare l'Armonial Testura; ma perche non si possono dimostrare le cadenze, ò corde cadentiali di essi Tuoni senza la combinatione delle Parti Armoniche, è necessario l'anteporre il presente capitolo al trattato di essi Tuoni, e dare alcune regole generali d'unire le parti a due, e più voci in ordine di puro contrapunto semplice, il che sarà di facilità, e lume al trattato de Tuoni Armoniali.

L' Armonial Testura consiste specialmente nel dare a proposito li gradi alle consonanze; onde si deve avvertire, che nelle compositioni a più voci si ponerà la Parte più bassa per base, e fondamento delle altre, e sopra ad essa si disporranno li gradi delle altre Parti, in tal modo, che nel Contesto Armonico non doverà mai mancare la Terza, la Quinta, ò Sesta, & Ottava, e se sarà a più di quattro voci si anderanno replicando le consonanze replicate, come la Decima, Duodecima, Quintadecima, &c. si che la Parte fondamentale, e bassa formerà la positione della voce, come nei numeri l'uno, e sopra ad essa se li daranno l'altre consonanze, cioè la Terza, Quinta, Sesta, Ottava, Decima, Duodecima, &c. Conforme l'occorrenze, come si dimostrerà nel progresso di questo capitolo, & in caso, che manchi la Terza, e Quinta, si poneranno la Quarta, e Sesta; le dissonanze poi si poneranno accidentalmente, come si disse nella terza parte, cioè, ò per passaggio, ò per legatura; fra il corpo dell' Ottava non deve mancar mai, la Terza, e Quinta, ò Sesta &c. fra la Quintadecima la Decima, e Duodecima; si che si può dire, che tre sono le consonanze, che entrano nelle Compositioni, cioè Base, che sempre si suppone, Terza, e Quinta, ò pure Quarta, e Sesta, & anco accidentalmente Terza, e Settima; l' Ottava poi si pone fra le replicate: Dall' intreccio adunque di queste, e dalle sue replicate si formarà la Musical' Armonia, onde vediamo le regole per la loro dispositione, sì a due, come a tre, quattro, e più voci.

Il modo di componere a due è il più difficile degl' altri, stante che è regola generale, che a meno voci, che si compone, più osservanze, e regole si ricercano. In questo contrapunto adunque si doveranno osservare le regole generali rapportate nel cap.1. di questa Quarta Parte, & in oltre le seguenti.

Che gli estremi delle parti non passino quindeci corde, & alcuni vogliono, che non si passino le otto, e delle consonanze, che non si passi la Decima, ò la Duodecima.

Che non si eschi di tuono, e non si faccino cattive relationi, nè salti proibiti, e difficili.

Che

Che il passare, e çaminare con salti di terze maggiori, ò minori all' insù, & all'ingiù, e con seste maggiori, e minori all' insù, & all' ingiù con ambe le parti, non è troppo buono.

Si farà, che le parti caminino bene per moti contrarii, e congiunti più che si può, passando con le consonanze alla sua più vicina, & in esso, come si disse, non vi entretanno dissonanze, e si principierà in Ottava, & in Quinta, ò almeno in Terza.

Starà bene fornire in Unisono, & Ottava, & anche tal volta in Quinta.

Essendo questo contrapunto solamente a due voci, si haverà gran riguardo nelli passaggi, e si useranno solamente quelli, che sono buoni a due, come si disse nella terza parte; in oltre si vietano due perfette simili immediatamente l' una dopo l' altra; dopo la perfetta si farà l' imperfetta, e facendosi due perfette, devono essere di specie diversa.

Del Contrapunto à Tre.

In questo contrapunto si deve usar ogni attentione, e si osserveranno in esso le regole generali, & anco l' infrascritte.

Che le parti fra di loro stiino più unite che si può, & in esso non vi siino movimenti Sgarbati, ma si proceda con polizia, e si osservi il moto contrario.

Che le parti ascendino, e descendino unite, e devono participare discretamente del grave, e dell' acuto.

Manco ottave che si faranno tanto meglio sarà, e saranno migliori con la Quinta in mezzo, che con la Decima sopra.

Non sia mai privo della terza, e quinta, & in mancanza di questa se li darà la sesta maggiore, ò minore conforme l' occorrenza.

Diversi Scrittori Antichi, e Moderni, come il Vaneo lib. 3. il Gaffurio Pratica libr. 3. cap. 38. Dentice dialogo 2. Zarlino Institut. parte 3. cap. 58. Tigrini Compendio libr. 2. cap. 17. e 18. & altri diedero alcune regole per la combinatione delle consonanze a tre, e quattro voci, le quali apportaremo per sodisfatione del nostro Testore; per il contrapunto a tre sono le seguenti cavate dal Tigrini sopracitato, come Auttore più lucido.

Dell' unisono. Se la parte del Canto con quella del Basso sarà in unisono, si farà che quella dell' Alto sia in terza di sopra, ò di sotto.

Della Quarta. Et se la parte del Canto sarà con quella del Basso in una quarta, si metterà quella del Tenore in Terzo sotto il Basso.

Della Quinta. Et se la parte del Canto con quella del Basso sarà in una Quinta, quella del Tenore sarà in una Terza sopra il detto Basso, che verrà a essere una terza di sotto a quella del Canto.

Della Sesta. Et se la parte del Canto sarà in Sesta sopra quella del Basso, all' hora si porrà la parte del Tenore una Terza sopra detto Basso.

Dell' Ottava. Et se la parte del Canto, e quella del Basso saranno distese in Ottava, all' hora si porrà quella del Tenore una Quinta, & anco una Terza sopra il detto Basso.

Della Decima. Et se la parte del Canto sarà distesa per una Decima sopra quella del Basso, quella del Tenore si potrà porre in quinta, ò in ottava sopra del detto Basso.

Della Duodecima. Et se la parte del Canto con quella del Basso sarà in duodecima, si farà, che quella del Tenore sia in decima con quella del Basso.

Della Terza decima. Et se la parte del Canto sarà in Terza decima con quella del Basso, si farà, che quella del Tenore sia in Decima sopra il detto Basso.

Della Quintadecima à tre Voci.

Et se la parte del Canto con quella del Basso sarà in Quintadecima; all'hora si potrà porre quella del Tenore, ò in duodecima, ò in Quinta, overo in Terza sopra quella del Basso, secondo, che tornerà più commodo.

Le quali regole si possono tralasciare, ma adoprarne altre più brevi, come dimostraremo nel contrapunto a quattro; vedi gli essempii.

Il M. R. P. Maestro Francesco Maria Angeli da Rivotorto soggetto insigne della nostra Religione per le rare virtù, che in ogni genere eccellentemente possedeva, era così dotto nell' Arte Musica, che non è stato huomo, che li habbi posto un passo avanti; insegna questo degno Padre in un certo suo breve Manoscritto di Contrapunto (il quale fù li miei primi erudimenti) che si fà questo Contrapunto semplice a tre voci *Formando prima la parte fondamentale, cioè la più bassa, dalla quale si hanno da misurare le consonanze delle due più acute, & alte, assegnando a ciascheduna una consonanza diversa, & per quanto sia possibile vadano tra di loro vicine, e per terza, osservando anco, che se una parte con il Basso fà consonanza perfetta, l'altra la facci imperfetta, acciò renda variata l' Armonia.* Vedi l' essempio.

Del Contrapunto a Quattro.

Abbenche il Contrapunto a Quattro sii molto difficile, ad ogni modo, sì in questo, come negl'altri a più voci si tesse con meno osservanza di regole di quello, che si osserva nelli contrapunti a due, & a tre; le regole sue particolari oltre le communi già date sono.

Che in esso vi siino tutte le consonanze, come Terza, Quinta, ò Sesta, & Ottava, e loro replicate.

Che si stii unito con le parti, e che si schivino gli Unisoni, e le stravaganze come si disse degl'altri contrapunti.

Nelle compositioni lunghe si potrà pausare qualche battuta, cantando solo a tre per dar riposo alle parti, e sarà per fine concessa qualche licenza con le parti di mezzo, e si potrà andare di Quarta in Quinta, cosa, che non si concede, nè a due, nè a tre.

Il modo di Tessere le consonanze insegnato da gl'Antichi, è il seguente cavato dalle Istitutioni del Zarlino sopra citato carte 241.

Dell' Unisono.

Se il soprano sarà Unisono col Tenore, & il Basso sarà Terza sotto il Tenore, l'Alto si porrà Quinta, ò Sesta sopra il Basso.

Mà se il Basso farà la Quinta sotto'l Tenore, l' Alto farà la Terza, ò la Decima sopra'l Basso.

Similmente se'l Basso fusse Sesta sotto'l Tenore, l' Alto potrà esser Terza, overo Decima sopra'l Basso.

Et se'l Basso sarà una Ottava sotto'l Tenore, l'altre parti si porranno Terza, 5. 6. 10. 12. Sopra il Basso.

Essendo poi Decima sotto'l Tenore, l' Alto si farà per una Quinta, overo Duodecima distante dal Basso.

Mà se'l fusse duodecima, allora l' Alto si potrà porre Terza, overo Decima sopra il Basso.

Così essendo il Basso Quintadecima sotto'l Tenore, l'altre parti si porranno Terza, 5. 6. 10. 12. 13. sopra 'l Basso.

Della Terza.

Se 'l Soprano sarà Terza col Tenore, & il Basso sarà Terza sotto di lui, l'Alto si potrà fare Unisono, overo ottava con le parti.

Essendo poi il Basso sesta sotto'l Tenore, l' Alto si porrà Terza, ò Decima sopra il Basso.

Mà se'l Basso fusse Ottava sotto'l Tenore, allora l' Alto sarà Quinta, ò Sesta sopra il Basso.

Così essendo Decima, allora le parti potranno essere Unisone, ò in ottava con le nominate.

Della Quarta.

Quando il Soprano farà la Quarta col Tenore, & il Basso la Quinta sotto'l Tenore allora l' Alto sarà Terza, ò decima sopra il Basso.

Della Quinta.

Mà Se'l Canto farà la Quinta sopra il Tenore, & il Basso sarà Ottava sotto di lui, l' Alto si potrà fare Terza, ò Decima sopra il Basso.

Et se'l Basso fusse sesta sotto'l Tenore, l'Alto farà la Quinta sopra il Basso.

Della Sesta.

Se'l Canto sarà sesta col Tenore, & il Basso Quinta sotto'l Tenore, l'Alto potrà essere Unisono, overo ottava con le parti.

Ma se'l Basso fusse Terza sotto'l Tenore, l'Alto farà la Quinta sopra il Basso.

Similmente se'l Basso fusse Decima sotto il Tenore, l'Alto medesimamente sarà Quinta, over Duodecima sopra il Basso.

Della Ottava.

Se'l Soprano sarà Ottava co'l Tenore, e il Basso fusse Terza sotto'l Tenore l'altre parti saranno Terza 5. 6. 10. 12. 13. sopra'l Basso.

Così anco quando sarà Quinta sotto'l Tenore, l'altre parti potran fare la Terza sopra il Basso.

E se'l Basso fusse Ottava sotto'l Tenore; l'altre parti saranno Terza, 5. 10. 12. sopra'l Basso.

Finalmente se'l Basso fusse Duodecima sotto'l Tenore, le parti faranno la Decima, over la Decima settima sopra'l Basso.

Dice il Bontempi nell' Historia Musica parte 2. della pratica moderna carte 228. che *Tutte queste regole si potrebbero ridurre in un brevissimo Laconismo.* Onde noi daremo al nostro Testore la regola seguente breve, facile, e generale, & è che.

Si ponerà per base, e fondamento la parte più bassa sii qual' esser si voglia, alla quale tutte le altre doveranno corrispondere armonicamente, e questa si segnerà con il numero (1) che è il fondamento di tutti li numeri, e sopra questa parte bassa si disporranno le consonanze con quest' ordine.

Se la Seconda Parte sarà in unisono con la prima Parte, che formerà la Base, la Terza sarà in Terza, e la Quarta in Quinta; mà questo modo non si deve molto usare a quattro, se non per bisogno, perche quelle due Parti, che formano l'unisono rendono la compositione magra, e priva di armonia; onde starà meglio a cinque, e più voci.

Se la Seconda Parte sarà in Terza con la Base, la Terza sarà in Quinta, ò in Sesta, e la Quarta in Ottava.

Se sarà in Quarta, la Terza sarà in Sesta, e la Quarta in ottava.

Se sarà in Quinta, la Terza sarà in Ottava, e la Quarta in Decima.

Se sarà in Sesta, la Terza sarà in Ottava, e la Quarta in Decima.

Se sarà in Ottava, la Terza sarà in Decima, e la Quarta in Duodecima, e per maggior esplicatione formaremo la seguente Tabella.

Quarta Parte	5	8	8	10	10	12
Terza Parte	3	5. 6	6	8	8	10
Seconda Parte	1	3	4	5	6	8
Prima Parte Fondamentale	1	1	1	1	1	1

Se poi per qualche occorrenza, overo obligatione di soggetto, & imitatione con questa regola qualche parte non havesse bella maniera di cantare, e facesse passi illigitimi, e scomodi al cantore, in tal occasione si può spezzare la regola, ritornandovi poi quanto prima; come pure essendo tramezzate le dissonanze fra le consonanze, e con queste non potendosi osservare tal regola, si doverà adoprarla con la consonanza anteriore alla dissonanza, legando questa con quella, ritornando poi alla regola; e se la dissonanza sarà per passaggio, si adopri la nostra regola nel primo quarto del battere, e levare della battuta, e nel secondo passerà la dissonanza. Il Bontempi nel luogo sopracitato insegna che *Essendo il Basso in Γ. A. ♮. C. D. E. il Tenore debba havere, ò l' Ottava, ò la Decima, sopra il Basso: in F. primieramente la Quinta: in G. primieramente la Terza; e che l'altre Parti sopra il Tenore, osservate le otto Regole generali, debbano esser collo-*

cate

gate strettamente le consonanze più, che sia possibile secondo l'ordine loro.

Vedi l'essempio, nel quale vi è la nostra regola, con l'osservatione delle terze, e seste maggiori, e minori, e l'uso della sesta tramezzata dalla terza, e quarta, e dalla quarta, e terza, come dalli * segni.

12. 15. 10. 13. 15. 12. 8. 15. 12. 11. 10. 8. 13. 13. 15. 17. 12. 17.

10. 12. 8. 10. 10. 10. 5. 12. 10. 8. 8. 5. 6. 8. 10. 12. 8. 12.

8. 10. 5. 6. 6. 8. 3. 10. 8. 6. 5. 3. 3. 4. 5. 8. 3. 8.

* * * * * *

Nelle compositioni a più di quattro voci si osserveranno le regole date per gl'altri contrapunti, e si replicheranno le consonanze con l'ordine già dato; e perche in questi contrapunti nascono delle difficoltà nel accoppiare assieme tãte parti, si anderà pausando con qualche parte, il che renderà vaghezza; ò pure sarà lecito far degli unisoni, & ottave, purche non se ne faccino due della medesima specie uniti nell'ascendere, e descendere, & abbenche sii obligato il contrapuntista di far ben cantare le parti, tuttavia in questi contrapunti si tolera qualche cosa, purche le parti estreme cantino bene, perche queste si scoprono più delle altre.

Il componer poi a otto voci, è simile nelle regole al componer a quattro, mentre che ogni choro è composto di quattro parti; solo si deve osservare, che cantando uniti li chori, li Bassi si anderanno intrecciando, hora in unisono, & hora in ottava, e l'altre parti si corrisponderanno in unisono; mà sarà più studioso, se il soprano del primo choro corrisponderà al Tenore del secondo, & il Tenore del primo al Canto del secondo, ò pure al Contralto, & il Contralto d'un choro ad altra parte dell'altro choro, il che riuscirà di vago intreccio; e così nel fornire d'un choro, entri l'altro nel suo finale, ò cadenza con le parti unisone, ò pure cambiate, come si disse, & i Bassi entreranno in ottava, ò pure in unisono. Con le parti di mezzo si tolera qualche inosservanza, come pure sarà lecito per breve spatio l'uscire di tuono, ritornandovi poi con gratia, e giudicio, e questo basti del contrapunto semplice, altre regole poi si daranno quando si dimostrerà il modo di fare il contrapunto diminuto. Hora passiamo à vedere quello sii Tuono, ò Modo Armoniale.

CAP

CAP. IV.

Delli Tuoni, ò Modi Armoniali secondo gl' Antichi.

ARduo, e molto difficile è il trattato de Tuoni, per le molte discrepanze, che si trovano tra li Scrittori, così Antichi, come Moderni; onde noi, che conosciamo la fievolezza del nostro talento, mal volontieri ci esponiamo a discorrerne; pure sperando nella dotta scorta de buoni Auttori, e nel benigno compatimento del cortese Lettore, faremo animo, e procuraremo al meglio, che sia possibile farne un breve trattato, abbenche la materia ricerchi un' appartato volume.

Habbiamo detto nel cap. 8. della 2. parte, che il Tuono, come cosa equivoca importa quattro cose, cioè Congiuntione, Concordanza, Intonatione, e Tropo, & ivi fù considerato, come un legitimo spatio da una voce all' altra; al presente lo dovemo considerare come una certa regola, forma, & ordine, che si osserva nelle Armoniche Cantilene, la quale Armonica dispositione, e forma di cantare fù chiamata dagl' Antichi con la denominatione di Tuoni, Tropi, Iti, & ultimamente con quella di Modi.

La denominatione de Tuoni, che fù la più antica (essendo stato usato il vocabolo *Tuono* da Aristosseno, Euclide, Gaudentio, Aristide, & altri) si piglia per il luogo della Voce, cioè per la gravità, & acutezza, che si osserva nell' aria, ò modo di cantare, che perciò disse Euclide nell' Introduttione Armonica pag. 19. *Pro vocis loco dicimus Tonum Dorium, aut Phrygium, aut Lydium.* E la causa della sua denominatione fù, che le tre prime arie, ò modi di cantare, che furono la Doria, Frigia, e Lidia, erano distanti fra loro per l'intervallo d' un Tuono, come scrive Marco Meibomio nelle note sopra Euclide pag. 47. *Toni vocabulum pro modo in usum venit antiquis, quod cum tres tantum initio harmonias, seù modos haberent, nimirum, Dorium, Phrygium, Lydium, bini proximi inter se distarent tono, idest super octavo intervallo. Itaque Lydius tono acutior erat Phrygio; Phrygius Dorio, quod ab omni musurgorum posteritate usque ad Glareanum fuit observatum; ut etiam ex nostris Modorum tabulis secundum tria genera perspicuum est. Cæterum illam causam cur toni veteribus adpellati sint, qui deinde etiam modi ex Ptolomei Harmonicorum lib. 11. cap. 10. ne quis hic hæsitare possit adscribam.* E rapporta in greco l' auttorità di Tolomeo, la quale così esplica in latino. *Cum enim simpliciter tres illos antiquissimos, qui vocantur Dorius, Phrygius, & Lydius à gentium nominibus, quæ illis sunt usæ, aut quamcunque aliam causam quis proferre voluerit; tonos inter se deinceps distantes, supposuerint, & propterea fortasse tonos eos nominarint.* Vuole il Bontempi nella parte 2. della pratica moderna della sua Historia Musica carte 234. che Tolomeo non parlasse in sentenza propria, mà d'altri; questo a noi importa poco, ci basta solo, che alli tempi di Tolomeo, & avanti di esso, si considerassero questi tre primi Tuoni distanti fra loro per l'intervallo d'un tuono, e che tale osservatione sia stata communemente abbracciata, e sii durata in fino al Glareano, e non ostante che fossero stati inventati dopo altri Tuoni frà loro distanti per l' intervallo d'un semituono, ad ogni modo ritenessero l' antica denominatione.

Cassiodoro rapportato dal Meibomio nelle note sopra Euclide pag. 45. definisce questo Tuono con dire *Tonus est totius constitutionis harmonicæ differentia, & quantitas, quæ in vocis accentu, sive tenore consistit.* La constitutione armonica secondo Boetio nel quarto della Musica cap. 14. *Est plenum veluti modulationis corpus, ex consonantiarum conjunctione consistens; quale est Diapason, vel Diapente, & Diatessaron, vel bis Diapason.* La definitione di Cassiodoro così viene esplicata dal Meibomio ubi supra pag. 46. *Tonus, seù modus est totius syste-*

matis

matis harmonici, hoc est bis Diapason, aut simpliciter Diapason differentia. Ut Phrygius tonus à Dorio nulla alia re differt, quam quod totum Phrygii Systema acutius sit tono Dorii Systemate, tono, qui est in ratione superoctava.

Il vocabolo greco *Tropos* significa modo, ò ragione, ò pure conversione; onde l' armonica dispositione si disse anche Tropo, perche dall' una all' altra si rivolgeva il sistema, come dal Dorio al Frigio, &c. questo Tropo fù definito da Guido Aretino rapportato da Giovan d'Avella nelle sue Regole di Musica cap.14.carte 22. *Tropus est modus cantionis, qui, & modus dictus est.* E da Boetio nel sopracitato luogo. *Sunt autem tropi constitutiones in totis vocum ordinibus, vel gravitate, vel acumine differentes.*

Si dissero Iti, perche dimostravano il costume, che introducevano nell' Uditore con la loro Armonia, essendo hora gravi, e severe, & hora effeminate, e molli.

Il Modo deriva dal vocabolo latino *Modus* che vuol dire secondo il Calepino, modo termine, e maniera, ò pure come vogliono alcuni deriva dal verbo *Modulor*, che significa cantare, overo si dice Modo dall'ordine moderato, che si scorge in essi, non essendo lecito di trapassare li suoi termini senza l' offesa dell' udito.

Il modo considerato in commune non significa altro, che una ragione, un'ordine, una misura, & una forma, che si tiene nel dirigere rettamente le cose con una mediocrità, ò moderatione ad un fine prefisso, essendo in ogni cosa, e modo, e misura, & ordine determinato, e fisso per il quale la cosa si pone all'essere, di cui disse Oratio *est modus in rebus, sunt certi denique fines &c.* Ciò considerato diremo con il Zarlino Istitut. parte 4. cap.1. che il Modo musico *E una certa determinata forma di melodia fatta con ragione, & artificio, contenuta sotto un determinato ordine di Numeri, e di Harmonia accommodati alla materia contenuta nell'oratione*, ò pure. *Il Modo è una certa forma, ò qualità d'harmonia, che si ritrova in ciascuna delle sette specie della Diapason.* Il Kirchero nel lib.3. della Musurgia c.15. pag.151. lo definisce con dire. *Modus itaque Musicus, sive Harmonicus, nil aliud est, quam certa quædam musici concentus formandi ratio.* E poco dopo. *Modi sunt Harmoniæ genera, quæ ex 7. Diapason speciebus provenit quartæ, & quintæ divisione, & connexione oriuntur, ad varios effectus, motusque animi exprimendos conducentia.* La cagione, e motivo di chiamare le musiche cantilene con il nome di Modi, specialmente fù, per schivare l' equivocatione, che tiene il vocabolo Tuono a quattro cose, come si disse, onde con la denominatione di Modi, pare che si possi significare (senza veruna equivocatioue) quel variato ordine, e maniera, che si scorge nelle Musicali Armonie.

Vuole l'Artusi nella 1.parte delle Imperfettioni della Musica ragionamento 2. carte 49. à tergo, che li nomi di Tuoni, Modi, e Tropi non importino una cosa medesima, mà che siino diversi fra loro; poiche il Modo considera l' Armonia, che si ritrova nelle sette specie della Diapason modulata per la specie della Diapente, e Diatessaron, che alla sua forma sono convenevoli. Il Tropo come quello, che importa conversione, considera la mutanza, che si fà d'un Tuono in un'altro per la Sottopositione della quarta alla quinta. Il Tuono poi non considera l'ottava, ò altro intervallo diviso per Tuoni, e Semituoni se non per lungo, e per la flussione, che hà da una voce, ò da una corda all'altra, vedi gli essempii.

Li primi Tuoni, ò Modi di cantare, che furono usati, sono stati li tre nominati, cioè il Dorio, Frigio, e Lidio, così detti dalli popoli, che li esercitarono, come si disse con

Tolo-

Tolomeo, li quali Modi furono anche detti Armonie; come dagli Dorii Doria, da Frigii Frigia, da Lidii Lidia, &c. Di questi primi Tuoni, ò Armonie dice il Galilei nel suo Dialogo carte 71. che ne fosse nutrice la natura, come la riconobbe per madre il cantar Diatonico, poiche il modo di cantare, e parlare di quelle nationi era naturalmente differente fra esse, e ne porta l'essempio delli Popoli d'Italia, *imperciocbe*, dice egli, *con più grave tuono parlano; e cantano generalmente i Lombardi di quello, che fanno i Toscani; e con più acuta voce di quelli parlano i popoli della Liguria.* Questi Tuoni, ò Modi furono poi regolati dall'Arte, & anche accresciuti con pigliar l'Armonie d'altre nationi, come la Ionia, Hiastia, Eolia, Locrense, &c. furono anche multiplicate queste Armonie replicandone alcune nel grave, & altre nell'acuto; quelle del grave con l'aggiunta del vocabolo *Hypo*, che significa sotto, come Hipodoria, Hipofrigia, &c. cioè sotto Doria, sotto Frigia, &c. quelle dell'acuto con l'aggiunta del vocabolo *Hyper*, che significa sopra, come Hiperdorio, Hiperfrigio, cioè sopra Dorio, sopra Frigio, &c. & altre denominarono miste con l'aggiunta del vocabolo *Mixo*, che significa misto, come Mixolidia, cioè Mistolidia. Volsero alcuni, che l'Armonie antiche fossero cinque, cioè Doria, Eolia, Jonia, Lidia, e Frigia, e le moderne sei, cioè Mistolidia Hipermistolidia, Hipolidia, Hiperfrigia, Hipofrigia, e Locrense. Abbenche s'habbia detto, che li tre primi Tuoni siino usciti dalla natura, ad ogni modo vogliono alcuni, che del Dorio ne fosse auttore Tamira Tracio; del Frigio Marsia; del Lidio Anfione; d'altri poi, come del Hipodorio Filoxeno; del Hipolidio Polymnasto; del Mixolidio Saffo Poetessa; & altri degl'altri.

Molta discrepanza si ritrova fra li Scrittori circa il numero de Tuoni, come pure dell'ordine loro, e circa questo Platone pose il Lidio misto, il Lidio acuto, l'Jonio, & il Lidio, aggiungendovi anche a questi il Dorio, & il Frigio; e nel Lachete pose solamente il Dorio, l'Jonio, il Frigio, & il Lidio. Giulio Poluce è differente da Platone ponendo il Dorio, l'Jonio, e l'Eolio, nominandole prime Armonie. Luciano pone l'Eolio, l'Iastio, il Lidio, il Frigio, & il Dorio. Apulejo il Frigio, il Lidio, il Dorio, e l'Iastio. Et altri in altri modi, come Aristoseno, Tolomeo, e Boetio, che sono discrepanti in diverse cose, come pure sono discrepanti li seguaci di Aristoseno, non solo fra loro, mà anche con Aristoseno istesso. Circa il numero, & ordine delli Modi, e Tuoni, le più abbracciate opinioni fra gli Antichi sono quelle di Aristoseno, di Tolomeo, e di Boetio, le quali poneremo sotto la consideratione del nostro Testore.

Il primo Tuono, ò Modo, che fù aggiunto alli tre Antichi, cioè Dorio, Frigio, e Lidio, vogliono, che fosse il Mistolidio inventato da Saffo Poetessa, la quale non potendo per esser donna accomodare la sua voce a cantare li suoi Poemi nel Modo Lidio, inacuì il Sistema di esso per un semituono, formandone un nuovo Modo, che fù la quarta Armonia chiamata *Mixolidia*. Mà non essendo questi soli quattro Modi, ò Tuoni commodi al cantare, ne furono aggiunti nel grave altri tre, simili alli primi con l'aggiunta del vocabolo *Hypo* (come si disse) e questi posero sotto alli tre primi, per la distanza dell'intervallo della Diatessaron, cioè quarta, in questo modo, & ordine, che l'Hipodorio, che fù l'ultimo inventato, & è il più basso di tutti gl'altri, corrispondesse per quarta con il Dorio, e fosse più grave dell'Hipofrigio per l'intervallo di un tuono, e questo fosse più grave dell'Hipolidio parimente un tuono, e questo più grave dal Dorio un semituono; il Dorio dal Frigio più grave un tuono, e così il Frigio dal Lidio, & ultimamente il Lidio del Mistolidio fosse più grave un semituono; sì che fra tutti loro, vi cade la differenza di un tuono, fuor che fra l'Hipolidio, & il Dorio, e fra il Lidio, e Mistolidio, frà quali vi è la differenza del semituono, e questo fù l'ordine osservato da gl'Antichi; onde vogliono alcuni, fra quali il Galilei alle carte 51. del suo Dialogo, che osservando Ari-

do Ariſtoſſeno la differenza del ſemituono fra l' Hipolidio, e Dorio, e fra il Lidio, e Miſtolidio, da ciò pigliaſſe motivo di ſtabilire tredici Modi. *Poiche ſe l'acuire, & ingravire il Syſtema per un minor ſemituono* (dice il Galilei, che forſe Ariſtoſſeno andaſſe fra ſe dicendo) *naſce tra eſſi Modi ſenſibile, & apparente differenza di affetto..... &c. per qual cagione non ſarà ancora in qualſivogliano altre corde diſtanti una dall' altra per un sì fatto intervallo?* Si che da tal ragione moſſo, diviſe li tuoni, che coſtituivano l'ottava in ſemituoni, che vengono ad eſſer dodeci, e pigliando anche li termini di eſſa ottava, vengono ad eſsere tredeci, eſsendo dodeci li ſuoi intervalli, come può conſiderare lo ſtudioſo dalle taſtature degl'organi: onde venne a coſtituire tredeci Modi varii, e diverſi nell'Armonica facoltà diſponendoli in tal'ordine, chiamando

Il 1. più baſſo con il nome di Hipodorio. Il 2. Hipojaſtio. Il 3. Hipofrigio. Il 4. Hipoeolio. Il 5. Hipolidio. Il 6. Dorio. Il 7. Jaſtio, ò vero ſecondo altri Jonio. L'8. Frigio. Il 9. Eolio. Il 10. Lidio. L' 11. Hiperdorio, overo Mixolidio, ò pure Locrenſe. Il 12. Hiperjaſtio. E L'ultimo Hipermixolidio, overo Hiperfrigio, & in oltre li ſuoi ſeguaci li accrebbero al numero di quindeci con aggiungerne due altri nell' acuto, e ſono. Il 14. Hipereolio aggiunto. Et il 15. Hiperlidio aggiunto. Il motivo che hebbero li ſeguaci di Ariſtoſſeno di aggiungere alli tredeci Modi gl' altri due, fù, perche eſſendo l' humana voce diſtinta in tre parti, cioè grave, acuta, e media, e non potendoſi il numero tredici diſtribuire in tre parti uguali, vi aggiunſero li altri due formando il numero quindenario, dandone cinque alla voce media, che furono li principali, cinque alla voce grave nominandoli Plagii, e cinque alla voce acuta chiamandoli Autentici. Vedi la diſpoſitione.

Gravi.	Medii.	Acuti.
Hipolidio.	Lidio.	Hiperlidio aggiunto.
Hipoeolio.	Eolio.	Hipereolio aggiunto.
Hipofrigio.	Frigio.	Hipermixolidio.
Hipojaſtio.	Jaſtio.	Hiperjaſtio.
Hipodorio.	Dorio.	Hiperdorio, ò Mixolidio.

Oſſerva in queſta diſpoſitione, che li medii, ò principali non ſolo ſono più acuti delli ſuoi gravi, ò plagali, per l' intervallo di una quarta, e così parimente gl' acuti dalli medii; mà in oltre, che Ariſtoſſeno hà fatto, che gli eſtremi tredici ſi corriſpondano per ottava, come ſono dall' Hipodorio all' Hipermixolidio; dall' Hipojaſtio all' Hiperdorio aggiunto; e dall' Hipofrigio all' Hiperlidio aggiunto. In quali corde del Siſtema Guidoniano ſiino collocati queſti Tuoni, o Modi, ſi dirà quì appreſſo.

Formato da Ariſtoſſeno il Siſtema, & ordine de Tuoni, come ſi è dimoſtrato, dopo di queſto, 450. anni fiorì Tolomeo, il quale riduſſe li Modi Armonici al numero di ſette, fondandoli ſopra le ſette ſpecie dell'Ottava, racchiudendo in ciaſcuna di queſte un Tuono, conformandoſi in ciò con Euclide; mà non già nell' applicare ad eſſi le ſpecie

della

della Diapaſon, come ſi dirà. Vogliono alcuni, che Tolomeo, come aſtrologo, determinaſſe il numero ſettenario de Tuoni per conformarli alle sfere celeſti, & alli ſette Pianeti ponendo nel mezzo d'eſſi Tuoni il Dorio con queſt'ordine Hipodorio. Hipofrigio. Hipolidio. Dorio. Frigio. Lidio, e Miſtolidio.

Boetio anch'eſſo fondò li Tuoni ſopra le ſette ſpecie dell'Ottava, aggiungendo alli ſette di Tolomeo l'Hiperlidio, ponendolo ſopra il Miſtolidio, per la diſtanza d'un intervallo di Tuono; vogliono alcuni, che queſto Modo Hiperlidio ſii ſtato inventato da Boetio, ma vogliono altri che nò; mentre che avanti di eſſo fù nominato da molti altri Scrittori. Il nome & ordine de Tuoni è regiſtrato nel lib.4. cap.14. della Muſica, ove dice. *Quorum nomina ſunt hæc. Hipodorius, Hipofrigius, Hipolidius, Dorius, Frigius, Lidius, Mixolidius.* E nel principio del cap.16. aggiunge a queſti l'Ottavo con dire. *Septem prædiximus eſſe modos, ſed nihil videatur incongruum, quod octavus ſuper annexus eſt.* Che fù l'Hipermiſtolidio, come ſi vede nelle tabelle delli cap.14. e 15.

La cauſa che moſſe Boetio di aggiungere alli ſette Tuoni l'Ottavo, fù che conſiderando eſſere quindeci le corde del Siſtema maſſimo, & eſſendo formato ogni Tuono da una Ottava principiando dalla corda più baſſa, per provare la neceſſità di aggiungere l'Ottavo Modo, forma la ſequente dimoſtratione regiſtrata nel cap.16. *Sit bis Diapaſon conſonantia hæc A. B. C. D. E. F. G. H. I. K. L. M. N. O. P.* La quale eſplica nel capit.17. così. *Diapaſon igitur conſonantiam ſervat A. ad id quod eſt H. Octo enim vocibus continetur; primam igitur dicimus eſſe ſpeciem Diapaſon, ea, quæ eſt A. H.* La 2. B. I. La 3. C. K. e così per ordine le altre; onde ſi vede, che ſe non vi foſse l'Ottavo Modo reſtarebbe fuori la Diapaſon H. P. dicendo egli. *Relinquitur igitur extra H. P. quæ ut totus ordo impleatur adjecta eſt; atque hic eſt octavus modus.* E già che ſiamo in queſto diſcorſo diremo che altri, che hanno poſto li tuoni al numero di otto ſi ſono moſſi dalla conſideratione, che la Diapaſon contiene in ſe otto ſuoni, e ſicome Ariſtoſſeno dalli tredeci intervalli di ſemituono, che coſtituiſcono l'ottava, volle, che tredeci foſſero i Tuoni; così queſti dalli otto intervalli Diatonici, che la compongono, vollero, che otto foſſero li Tuoni.

Per dimoſtrare l'ordine de Tuoni, quale ſii il primo, quale il ſecondo &c. non ſi ha in ſin'hora, come vuole il Kirchero, una regola certa, ſtante le diſcrepanti opinioni de Scrittori, perche diſſe egli nel lib.3. della Muſurgia cap.16. *Quis tamen horum primus numero ſit, quis ſecundus, quis tertius, quis quartus nemo eſt, qui huc uſque determinaverit, eſtque tanta Authorum Diſcrepantia, ut cui primò ſubſcribere debeas, vix deſpiciamus.* Circa poi in quali delle corde del Siſtema diatonico Guidoniano ſiino poſti li Tuoni degl'Antichi *Hoc opus, hic labor eſt.* Noi adunque a ſodisfatione del noſtro Teſtore, ne diremo qualche coſa, abbenche ſii materia aſſai oſcura. Per uſcire da queſto oſcuro, & intricato Laberinto, avanti di portare l'opinioni degl'Antichi circa le corde di queſti Tuoni formati dalle ſpecie della Diapaſon, doveremo ponere due coſe, come principii ſtabili, fermi, veri, e certi. Una, che il Siſtema Maſſimo Greco coſti, e ſii formato da tuoni, e ſemituoni; L'altra, che li Modi, ò Tuoni Armoniali ſiino fra loro diſtanti, chi per l'intervallo di Tuono, e chi di Semituono.

Si prova la prima dalla conſideratione, che il Siſtema è compoſto di quindeci corde, che compongono due ottave, e queſte coſtano di cinque tuoni, e due ſemituoni, & in oltre, che le ſue parti, e membri principali ſono due, cioè la Quarta, e la Quinta; la prima contiene in ſe due tuoni, & un ſemituono; la ſeconda tre tuoni, & un ſemituono; il che ſi dimoſtrerà, e proverà con l'auttorità di Euclide Scrittore antichiſſimo, e famoſo.

Queſto Auttore adunque nella ſua Introduttione Armonica alle carte 12. parlando delle differenze delli Siſtemi così diſſe. *Quorum minimum eſt Diateſſaron ſonorum duorum*

ſemis

femis cujufmodi eft ab Hypatehypaton ad Hypatemefon. Et alle carte 14. difse più efpresfamente. *Ita ut in Diateffaron concentu hemitonium fit unum, toni vero duo*. Della Quinta così ragiona alle carte 12. nel fine. *Alterum eft Diapente tonorum trium femis, ut eft a Proslambanomeno ad Hypatemefon.* Et alle carte 14. più lucido. *Similiter in Diapente Hemitonium unum, toni tres*. E dell' Ottava alle carte 13. così fcrive. *Tertium eft Diapafon Tonorum fex, quale eft a Proslambanomeno ad Mefem*. E più chiaro alle carte 14. *In Diapafon item hemitonia duo, toni quinque*. Adunque fe l'ottava hà in fe due femituoni, e cinque tuoni; La Quinta tre tuoni, & un femituono, e la Quarta due tuoni, & un femituono ne viene per confeguenza, che il Siftema Maffimo, che cofta di due ottave, fii formato di tuoni, e femituoni, il fito de quali fi dimoftra nel feguente modo.

Si formano le fpecie dell' Ottava da quelli intervalli, che la compongono, li quali fono fette, come fi è dimoftrato con l'auttorità di Euclide, cioè cinque tuoni, e due femituoni, li quali vengono ad effer' anche formati dalli membri di effa Ottava, che fono la Quinta, e Quarta, coftando la prima di quattro intervalli, cioè tre tuoni, & un femituono; e la feconda di tre intervalli, cioè due tuoni, & un femituono, che in tutte due formano tuoni cinque, e femituoni due.

Si dimoftrano li fiti delli femituoni con l'auttorità di Euclide in quefta forma; parlando l' Auttore della prima fpecie dell' ottava alle carte 15. così diffe. *Cujus primus tonus eft in acumine, eftque ab Hypatehypaton ad Paramefen*. Che viene ad effere, fecondo il noftro Siftema Guidoniano, nelle corde di ♮. e ♮ e quefta fpecie dice effe Euclide, che *A veteribus vocabatur Mixolidia*. Il fuo primo tuono nell' acuto è nel primo luogo, adunque farà nel defcendere dalla Paramefe, alla Mefe, che fecondo il noftro Siftema farà tra ♮ & A. Dimoftrando l' Auttore la fede delli femituoni diffe alle carte 16. *Cujus primum femitonium eft in gravi, quartum verò ab acumine*. Si che quefta fpecie haverà il femituono dalla parte grave da Hypate, a Parhypate afcendendo, che fecondo il noftro Siftema farà da ♮ à C. e dalla parte acuta defcendendo haverà il femituono dalla Parhypatemefon all' Hypatemefon, cioè da F. al E. il che fi corrobora con la Quinta, e Quarta, che fono li fuoi membri, poiche la Quarta, che è come diffe Euclide *Ab Hypatehypaton ad Hipatemefon*, cioè del ♮ al E. contiene il fuo femituono tra il ♮. & il C. come prima fpetie; e la Quinta, che deve compire l' ottava di quefta prima fpecie, haverà per confeguenza li fuoi eftremi fuoni nell' Hypatemefon, e nella Parhypatemefon, cioè il E. e ♮. & anch'effa come prima fpecie haverà il femituono nel primo luogo, che è tra l' E. & F. Vedi l'effempio compofto con le noftre note; il fegno * fignifica il tuono pofto nel primo luogo.

Semituono. 1. luogo. † 4. luogo.

Quarta 1. Grave. † Quinta 1. Acuta.

La feconda fpecie fecondo Euclide nel fopracitato luogo è quella, *Cujus tonus fecundo loco eft in acumine à Parhypatehypaton ad Tritediezeugmenon*. Cioè da C. a c. e quefta *Vocabatur ab iifdem Lidia*. Il tuono, che è diftante due corde dalla prima farà parimente dalla Paramefe alla Mefe, cioè dal ♮ all' A Per la fede delli femituoni; diffe alle carte 16. *Altera, cujus tertium eft in gravi, primum in acumine*. Cioè nella parte baffa afcendendo tra Hypatemefon, e Parhypatemefon, cioè tra E. & F. e nella parte acuta difcendendo fra Trite diezeugmenon, e Paramefe, cioè tra C. e ♮.

Semi-

Semituono 3. luogo. † 1. luogo. *

Quarta 2. Grave. † Quinta 2. Acuta.

La terza, secondo l'Auttore carte 15. *Cujus tertius ab acumine est tonus, est verò à Lycano hypaton ad Paranete Diezeugmenon*, cioè da D. a d. *vocabatur Phrygia*; il tuono trà ♮. & A. sarà in terzo luogo; per li semituoni disse alle car. 16. *Tertia cujus secundum in vtramq; partem*. Ascendente sarà nella parte bassa tra Hypatemeson, cioè trà E. & F. e nella parte acuta discendendo fra la Tritediezeugmenon, e la Paramese, cioè fra il C. e ♮.

Semituono 2. luogo. † * 2. luogo.

Quarta 3. Grave. † Quinta 3. Acuta.

La Quarta, secondo Euclide ut supra: *Cujus quartus ab acumine, est tonus estque ab Hypatemeson ad Netediezeugmenon*, cioè da E. & e. *Vocabatur Doria*; il suo tuono fra la ♮. & A. sarà in quarto luogo, li semituoni saranno, *primum in gravi, tertium in acumine*. Adunque ascendendo sarà per la parte bassa tra Hypatemeson, e Parypatemeson, cioè E. & F. e per la parre acuta descendendo fra Tritediezeugmenon, e Paramese, cioè fra C. e ♮.

Semituono 1. luogo. † * 3. luogo.

Quarta 1. Grave. † Quinta 4. Acuta.

La quinta, *Cujus quinto ab acumine loco est tonus, ut à Parypatemeson ad Tritehyperboleon*, cioè da F. à f. *Vocabatur Hypolidia*, il tuono tra ♮. & A. è in quinto luogo; per li semituoni disse, ubi supra. *Quinta cujus quartum in gravi primum in acumine*; nella parte bassa ascendendo tra Paramese, e Tritediezeugmenon, cioè fra ♮. e C. nella parte acuta descendendo tta Tritehyperboleon, e Netediezeugmenon; cioè f. & e.

Semituono 4. luogo. * † 1. luogo.

Quinta 2. Grave. † Quarta 2. Acuta.

Nota, che la quarta bassa di questa specie riesce tritono, inconveniente osservato dal Bontempi nell'Historia Musica, prima parte della Teorica carte 137. e 138. onde noi per schivarlo, l'habbiamo posto nell'acuto. Si disse nel cap. 11. della 2. parte, che fosse aggiunto nel Sistema Massimo il Tetracordo Sinemenon per diversi rispetti, l'uno de quali fosse per schivare questo tritono, & in altro luogo, che a questo fine fosse inventato il b molle.

La sesta specie hà il tuono posto tra il ♮. & A. nel sesto luogo: *Cujus sextus ab acumine est tonus* (disse Euclide alle carte 16.) *ut à Licanomeson ad Paranete hyperboleon*, cioè da G. a g. *Vocabatur Hypophrygia*. Delli semituoni disse nel luogo sopracitato: *Sexta cujus tertium in gravi, secundum in acumine*, cioè nella parte grave ascendendo sarà il semituono tra la Paramese, e la Tritediezeugmenon, cioè fra ♮. e c. e nell'acuto descendendo tra la Tritehyperboleon, e la Netediezeugmenon, cioè fra l' f. & e.

Semi-

Semituono * 3. luogo. † 2. luogo.

Quinta 3. Grave. † Quarta 3. Acuta.

La Settima, & ultima è quella in cui *primus tonus loco est gravissimo, est vero à mese ad Netehyperboleon*, cioè da a. ad aa. *aut à Proslambanomene ad mese*, cioè all'ottava bassa tra A. & a. questa *Vocabatur communis, & Locrensis, & Hypodoria;* il tuono fra il ♮. & A. sarà nell' ultimo luogo; per li semituoni disse nel citato luogo: *Septima cujus secundum est hemitonium in gravi, tertium in acumine*, cioè dalla parte grave ascendendo tra la Paramese, e la Tritediezeugmenon, cioè fra ♮. e c. e nella parte acuta descendendo tra la Tritehyperboleon, e la Netediezeugmenon, cioè f. & e.

* Semituono 2. luogo. † 3. luogo.

Quinta 4. Grave. † Quarta 1. Acuta.

Sono adunque le specie dell'Ottava, secondo la mente de Greci, nelle corde, come quì sotto dall'esempio.

Specie dell' Ottava.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7.

Le quattro specie della Quinta, e le tre della Quarta sono nelle sottoposte corde.

Specie della Quinta.

1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4.

falsa

Specie della Quarta.

1. 2. 3. 1. 2. 3.

Musico Testore. falsa

Li Greci formano le specie dell'Ottava, Quinta, e Quarta, principiando con le prime dalle corde gravi, e passando con le altre all'acute, come si è veduto dagli essempii; i Latini, e moderni hanno operato all'incontrario, cioè principiarono dall'acuto, e discesero al grave, come pure non cominciarono come i Greci dalla ♮ ma dall'A. vedi gli essempii.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7.

Le specie della Quarta, e Quinta si vedino nel cap. 2. della 3. parte.

Vuole il Zarlino, che le specie dell' ottava debbano cominciare dal C. come si dirà qui appresso.

Si deve considerare, che li Greci furono differenti dalli moderni Latini nel collocare le corde del Sistema, mentre che essi posero le corde gravi nelli siti acuti, e le corde acute nel sito delle gravi, & i Moderni posero nel sito grave le gravi, e nel acuto le acute, come afferma il Galilei alle carte 60. del suo Dialogo con dire. *Costumarono sempre gli Antichi Musici Greci, cominciare a numerare le corde de Systemi dall'acuto, venendo verso il grave.* Il che si conferma con l'auttorità di Euclide, e Nicomaco, & anche viene dimostrato dal Artusi nelle Imperfettioni rag. 2. carte 50. a tergo, e dal Bontempi nella sua Historia Musica carte 85. Vedi gli essempii.

Greci Antichi.	*Latini Moderni.*
A. Proslambanomene.	D. Licanoshypaton. &c.
♮. Hypatehypaton.	C. Parhypatehypaton.
C. Parhypate hypaton.	♮. Hypatehypaton.
D. Licanos hypaton. &c.	A. Proslambanomene.

Indubitatamente adunque si raccoglie da quanto si è detto, e dalle rapportate dimostrationi secondo la mente di Euclide, che il Sistema Massimo costi di tuoni, e semituoni conforme l'ordine da noi dimostrato nel cap. 11. della 2. parte; & in oltre, che la corda Proslambanomene, che fù l'ultima ritrovata, & aggiunta al Sistema, fù la più grave, e bassa di tutte, e la Netehyperboleon per l'importar del suo vocabolo, fù la più acuta. Passiamo a dimostrare le distanze, & ordine delli Tuoni.

Si disse, che li primi tre Tuoni, ò Modi armoniali, cioè il Dorio, Frigio, e Lidio, havessero la loro denominatione dalle Nationi, che li esercitavano, cioè la Doria, Frigia, e Lidia, & essendo fra queste naturalmente vario, e diverso il modo di parlare, e cantare, per conseguenza erano anche diverse le loro Armonie, e ciò non poteva essere specialmente in altro, che nella differenza del grave, e dell'acuto, la naturalezza delle quali ne viene dimostrato da Aristide Quintiliano nel 1. lib. della Musica pag. 25. ove disse: *Dorius, Phrygius, Lydius. Ex quibus Dorius ad graviores vocis effectus est accommodus; Lydius ad acutiores; Phrygius ad medias.* Da che si raccoglie, che il Dorio amava le voci gravi, secondo il genio grave, e modesto della Natione, alla quale si contraponevano i Lidii con il loro cantare acuto, e garrulo, e più tosto furioso, che altro; fra quali li Frigii tenevano la via di mezzo, onde era più grave il Dorio del Frigio, & il Frigio del Lidio, a quali non è dubbio che li corrispondessero li suoi consimili aggiunti nel grave, come dall' anteposto vocabolo *Hypo* si scorge; sì che l' Hipodorio corrisponde al Dorio, l'Hipofri-

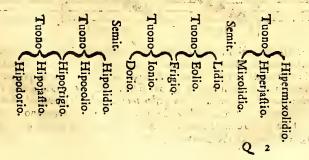
gio

gio al Frigio, e l'Hipolidio al Lidio, fra quali volsero gl'antichi, che l'Hipodorio fosse il più grave, come riferisce Aristosseno nel 2. lib. degli Elementi Armonici pag. 37. ove dice. *Sic Harmonicorum quidem alii gravissimum tonum dicunt Hypodorium.* E parlando nel medesimo luogo secondo la mente di alcuni così disse. *Alii rursus ad tibiarum perforationem respicientes tres gravissimos tribus inter se diesibus separant, nimirum Hypophrigium, Hypodorium, & Dorium. Phrygium autem à Dorio tono, Lydium à Phrygio tribus diesibus removent, sic quoque Mixolydium à Lydio.* Le quali distanze non approva, come inconcinne, & inutili. L'ordine adunque delli Tuoni, ò Modi sarà il seguente. Primo nel grave, anzi gravissimo sarà l'Hipodorio, sopra il quale per ordine saranno più acuti l'Hipofrigio, l'Hipolidio, il Dorio, il Frigio, il Lidio, & il Mistolidio, il qual ordine si è veduto nella distributione delle specie dell'ottava, secondo la mente di Euclide, e viene anche osservato da Bacchio seniore alle carte 12. dell'Arte Musica numerandoli in quest'ordine. *Mixolydium, Lydium, Phrygium, Dorium, Hypolidium, Hypophrygium, Hypodorium.* Passiamo a considerare le loro distanze.

Che li Tuoni, ò Modi siino distanti fra loro, chi per tuono, e chi per semituono, ne è prova irrefragabile l'essere composti delle sette specie dell'ottava, le quali come habbiamo dimostrato sono distanti l'una dall'altra per tuoni, e semituoni: Et in oltre, è più che evidente, che sia di necessità (se sono composti questi Tuoni delle sette specie dell'ottava) che ogni quattro Modi componghino una diatessaron, ò quarta; onde se fra li suoi intervalli vi cadono due tuoni, & un semituono, così fra l'ordine delli Modi è di necessità, che in ogni quattro vi siino parimente due tuoni, & un semituono, sì che l'ordine loro necessariamente deve essere nella forma seguente.

Hipodorio.
tuono.
Hipofrigio.
tuono.
Hipolidio.
semituono.
Dorio.
tuono.
Frigio.
tuono.
Lidio.
semituono.
Mistolidio.

Potrà lo studioso osservare l'ordine delli tuoni, e semituoni osservato in tutte le specie delle quarte, fuorche in quella di F. e ♮ che è falsa, per essere Tritono; onde per renderla di due tuoni, & un semituono, conviene minorarla con il segno del b molle, che fù inventato a quest'effetto.

Aristosseno Principe delli Musici Greci dimostra questa verità nella sua dispositione delli tredici Modi, mentre che si vede in essa, che dall'Hipodorio, all'Hipofrigio vi cade un tuono, e da questo all'Hipolidio un'altro tuono, dall'Hipolidio al Dorio vi cade naturalmente il semituono, e così degl'altri, come dalla qui sotto posta dispositione.

Nella quale osserverà lo studioso, che fra quelli Modi, che noi consideriamo distanti per l'intervallo d'un tuono, fra essi Aristosseno vi pose un altro Modo, ò Tuono distante per l'intervallo di semituono, come si vede dall' Hipodorio all' Hipofriglo, nel mezzo delli quali si vede posto l'Hipojastio; e quelli, che noi consideriamo per la distanza di semituono, non vi è altro Tuono, ò Modo, cadendovi naturalmente il semituono, come si vede dall' Hipolidio al Dorio, e dal Lidio al Mistolidio; sopra li quali non habbiamo posta la clausola, mà solo sopra quelli fra quali Aristosseno vi aggiunse (dirò così) un'altro Modo, perche fra questi vi cade l'intervallo del tuono, essendo stata la sua intentione di formare tanti Modi, quanti semituoni entrano a formare l'ottava. Si che da tal dimostratione fondata sopra l'auttorità di Auttore sì insigne fra Greci, resta per regola stabile, e ferma, che li Tuoni, ò Modi siano fra loro distanti per l'intervallo di tuono, e semituono. Considerati questi due principii per veri, e stabili, passaremo alla consideratione della dispositione delli Modi delli Greci per ridurli poi sotto le corde del Sistema Guidoniano.

La prima dispositione delli Modi, o Tuoni, che dobbiamo considerare, è quella di Euclide rapportata da Marco Meibomio descritta nelle note sopra esso Euclide alle carte 59. e sono come quì sotto.

I.	II.	III.	IV.	V.	VI.	VII.
♮ Paramese	c Tritedie-	d Paranet.	e Netedie-	f Tritehy-	g Paranete-	aa Netehyp.
a	♮ diezeug.	c diezeug.	d zeug.	e perbol.	f hyperb.	g vel mese.
G	a	♮	c	d	e	f
F Mixoli-	G Lidia	a Phrygia	♮ Doria.	c Hypolid.	d Hypoph.	e Hypodor.
E dia.	F	G	a	♮	c	d
D	E	F	G	a	♮	c
C	D	E	F	G	a	♮
♮ Hypate-	C Parhyp.	D Lichanos	E Hypat.	F Parhyp.	G Lichanos	a Mese, vel
hypaton.	hypaton.	hypaton.	meson.	meson.	meson.	Proslam.

Le quali dispositioni, secondo le nostre note, sono nelle corde, come quì sotto.

Nelle quali dispositioni si vede l'ordine delli semituoni secondo le sette specie della diapason considerate secondo la mente di Euclide; mà l'ordine delli Modi è, che li gravi sono posti nelle corde acute, e li acuti nelle corde gravi, contro quello, che disse il Meibomio nelle sopra citate note pag. 47. ove si hà, che *Lydius tono acutior erat Phrygio; Phrygius Dorio: quod ab omni musurgorum posteritate usque ad Glareanum fuit observatum*. Et in queste dispositioni si vede, che il Lidio, che è in C. è un tuono più basso del Frigio, che è in D. e questo è un tuono più basso del Dorio, che è in E. e così degl' altri, come si vede dalla sottoposta abbreviata dispositione.

Vedia-

Vediamo la dispositione delli Modi secondo la mente di Tolomeo, e trovaremo, che il Galilei alle carte 64. del suo Dialogo; & il Bontempi nell'Historia Musica carte 137. formano li sottoposti Sistemi.

Sistema del Galilei.

HYPODO:	HYPOFRY:	HYPOLY:	DORIO	FRYGIO	LYDIO.	MYXOLYDIO
						Ee
					Ff	d
				Gg	e	c
			Aa	f	d	h
		hh	g	e	c	a
	Cc	a	f	d	h	g
Dd	h	g	e	c	a	f
c	a	f	d	h	g	e
h	g	e	c	a	f	D
a	f	d	h	g	E	C
g	e	c	a	F	D	h
f	d	h	G	E	C	A
e	c	A	F	D	h	G
d	h	G	E	C	A	F
C	A	F	D	h	G	E
h	G	E	C	A	F	
A	F	D	h	G		
G	E	C	A			
F	D	h				
E	C					
D						

Sistema del Bontempi.

Mixolid.	Lidio.	Frigio.	Dorio.	Hipolid.	Hipofrig.	Hipodor.
dd.	cc.	♮♮.	aa.	g.	f.	e.
cc.	♮♮.	aa.	g.	f.	e.	d.
♮♮.	aa.	g.	f.	e.	d.	c.
aa.	g.	f.	e.	d.	c.	♮.
g.	f.	e.	d.	c.	♮.	a.
f.	e.	d.	c.	♮.	a.	G.
e.	d.	c.	♮.	a.	G.	F.
d.	c.	♮.	a.	G.	F.	E.
c.	♮.	a.	G.	F.	E.	D.
♮.	a.	G.	F.	E.	D.	C.
a.	G.	F.	E.	D.	C.	♮.
G.	F.	E.	D.	C.	♮.	A.
F.	E.	D.	C.	♮.	A.	GG.
E.	D.	C.	♮.	A.	GG.	FF.
D.	C.	♮.	A.	GG.	FF.	EE.

Tuono. Hemit. Tuono. Tuono. Tuono. Hemit.

Li quali Sistemi sono fra loro diversi, come sì vede, si nelle corde, come nell' ordine delle distanze di essi Tuoni, perche nel Sistema del Galilei sono distanti per semituono l'Hipofrigio, e l' Hipolidio; & il Lidio, e Mixolidio: & in quello del Bontempi l'Hipofrigio, e l' Hipodorio, & il Lidio, e Frigio, & in oltre sono ambi li Sistemi con ordine inverso, cioè li gravi nell' acuto, e gl' acuti nel grave.

Il Gaffurio nel c.7. del 1.lib. della Pratica vuole, che la prima specie dell'ottava sii posta nella lettera A. e che li Tuoni siino disposti nelle altre lettere, come quì sotto. Dice adunque egli nel luogo sopra citato. *Primam enim diapason speciem, quam duximus ab Are gravi ad Alamire acutam in D. sol re scilicet mediatam &c.* Si che alla prima formata in A. diede il Modo Hipodorio; alla seconda in ♮ l' Hipofrigio; alla terza in c. l' Hipolidio; alla quarta in D. il Dorio; alla quinta in E il Frigio; alla sesta in F il Lidio; & alla settima in G. il Mistolidio, la quale dispositione vogliono, che osservi anche Boetio, fondando anch' esso la prima divisione della Diapason in A. alla quale si sottoscrissero tutti li Musici, che furono doppo Guido Aretino, come si vedrà nella consideratione delli Modi secondo la mente di Boetio, vedi l' essempio.

Abbenche in questa dispositione siino posti li Modi gravi nel grave, e li acuti nell' acuto, ad ogni modo non si osserva in essi il ricercato, proprio, e vero modo delle distanze, che devono havere fra l'uno, e l'altro, mentre che il semituono, che deve essere fra l' Hipolidio, e Dorio; e fra il Lidio, e Mistolidio, si ritrova fra l' Hipofrigio, e l' Hipolidio; e fra il Frigio, e Lidio; onde si vede, che in niuna delle rapportate dispositioni si è dimostrato il vero ordine circa le distanze, che devono havere li Modi fra loro; sì che sarà più che vero quello dice l' Artusi nella 1. parte delle Imperfettioni rag. 2. pag.51. che, *Chi vuole osservar l'ordine delle specie della Diapason, non è possibile osservare l'ordine de Modi, e chi osservar vuole l'ordine de Modi, non può esservare l'ordine delle specie delle Diapason.* Il che conferma il Kirchero nel lib.3. della Musurgia cap.16. pag.152. con dire. *Quidam crediderunt ordinem horum modorum sumendum ab ordine 7. specierum diapason; Verum, cum harum specierum quælibet primum locum obtinere possit, non video quomodo eorum subsistere possit opinio.* Onde si vede, che vogliono questi Auttori, che non si possi osservare l' ordine delli Modi per l'ordine delle specie della Diapason, e pure, chi seguirà l'opinione del Dottissimo Zarlino circa la distributione delle sette specie della Diapason, salverà, come si suol dire, la Capra, & il Cavolo, e vedrà il mondo, che il Zarlino con gran giudicio dispose la prima specie della Diapason fra il C. e c. e che questa è la vera, e legitima distributione, che dà la vera sede alli Modi, come si vedrà.

Si lamenta acremente il Bontempi nell' Historia Musica 2. parte della Pratica Antica carte 176. che siino state dislocate le specie della Diapason, Diapente, e Diatessaron dalli siti assegnatigli dalli Antichi Greci Padri della Scienza Armonica, e dice: *Se in parte alcuna sia stata questa scienza da suoi proprii scrittori offesa, in questa de Modi ne porta infelicemen-*

cemente isegni. Ricevette la prima percossa da Martiano Capella, &c. Posero li Greci la prima specie dell' ottava nell' Hypatehypaton, cioè ♮ mi, come si è dimostrato con Euclide, e Martiano la trasportò un tuono più basso per includervi la Proslambanomene, cioè A. la quale dispositione fù seguitata dal Vaneo, Gaffurio, & altri, & è fatta commune fra moderni. *La seconda percossa*, dice il Bontempi, *le fù data dal Zarlino, il quale per includervi l'Hipoproslambanomene, che dicono esser stata ritrovata da Guido Aretino, trasportò la prima specie della Diapason, e della Diapente due tuoni più gravi, e la prima specie della Diapason un' hemituono più acuto.* Et alle carte 177. vuole, che queste mutationi siino inutili operationi, e che partoriscono confusioni, e che dall'esser slocate queste specie da siti loro, ne sii conseguentemente mutata la sede delli semituoni, li quali cagionano il movimento degl' affetti, e che si rendano false tutte le proprietà delli Modi; sì che per far vedere al nostro Testore, che il Zarlino hà operato dottamente, e con fondamento, e che non merita d' esser biasimato, portaremo li motivi, che hebbe esso Auttore di trasportare le sudette specie in siti diversi di quelli de gl' Antichi.

Nel Ragionamento 5. delle Dimostrationi Armoniche definitione 8. fonda il Zarlino la prima specie della Diapason in quella lettera, ò corda del Sistema Massimo, che hà il semituono tra la terza, e quarta, e tra la settima, & ottava positione, che è il C. poiche dice esso Auttore non è il dovere, che si dia principio alla prima specie della Diapason dalla seconda voce dell' esacordo, cioè dal Re.

In oltre in questa forma si accomodano li Tuoni, ò Modi con ordine naturale, e non interrotto, come si è fatto per il passato, poiche cominciandosi in C. li Tuoni, ò Modi anderanno ordinatamente per le littere C.D.E.F.G. & a. & le modulationi anderanno parimente ordinate per le sillabe dell' esacordo. Ut. Re. Mi. Fa. Sol. La. E questo accaderà, e si osservarà tanto negl' Autentici, quanto ne Plagali; e di più si riempono tutte le sedeci corde del Sistema, le quali contengono, e sono contenute dalli dodeci Modi, senza avvanzarne, nè mancarne.

Il mutar poi alla Diapason il nome di prima, ò seconda, non li varia la forma; & il nome di primo, e secondo nasce dalla pura relatione, ma se la sede delli suoi semituoni sarà mutata, all' hora sì, che si varierà la sostanza; ma il dare il primo luogo al C. e non al D. ò per dir meglio, levarlo al D. per darlo al C. non varia la sostanza loro.

Item l'accommodare il primo Tuono in C. il terzo in D. il quinto in E. questo ordine segue quello delle prime Armonie, le quali erano distinte fra loro per l' intervallo di un tuono, come si vede della Doria, Frigia, e Lidia, cosa che non accade nelle dispositioni degl' Antichi, e questi furono li motivi, e ragioni, che mossero il Dottissimo Zarlino a stabilire il primo Tuono, e la prima specie della Diapason nella lettera C. Per corroborare questo fatto, ne faremo la seguente reflessione.

Il Modo Mistolidio ritrovato da Saffo Poetessa, fù detto Mistolidio per essere propinquo, e participante del Lidio, ò pure come dice il Galilei alle carte 70. del suo Dialogo, *Quasi che per la vicinità, che haveva con il Lidio fosse seco mescolato*. Per essere adunque propinquo al Lidio bisogna certamente dire, che li fosse distante per un semituono, che è il minore spatio, che si dia nel genere Diatonico, sì che il Dorio, che li deve corrispondere sotto per l' intervallo d' una perfetta quarta, deve essere distante dal Frigio per l' intervallo d'un tuono, e così parimente il Frigio dal Lidio, mentre che in ordine Diatonico la quarta deve costare di due tuoni, e d' un semituono, e tanto si deve osservare con li suoi aggiunti, li quali devono corrispondere alli suoi principali per quarta; sì che l' Hipodorio dall' Hipofrigio, e l' Hipofrigio dall' Hipolidio saranno anch' essi distanti per l' intervallo d'un tuono come sono li loro principali; onde formando fra essi due tuoni, ne viene per conseguenza, che l'Hipolidio con il Dorio formi il semituono per compire

 la quar-

la quarta, che deve essere tra l'Hipodorio, e Dorio; ciò considerato, si deve ritrovare una corda del Sistema Massimo, che sia addattata alla natura del Dorio, il quale come capitano, e più degno degl' altri rissiede nel mezzo ad essi, e deve regolare gl'altri *L'harmonia del quale*, dice il Galilei alle carte *62.* del suo Dialogo, *fù più di ciascuna altra reputata.* Essendo per natura sua grave, e maestoso, e che fosse tale, & in stima grande dice esso Galilei: *Non da altro principalmente nacque, che dall' essere tese le sue corde nel suo Systema, secondo il Tuono, nel quale senza violenza communemente si favella.* Onde richiedendo questo Modo una corda grave, e dovendo questo regolare gl'altri Modi circa la distanza dall' uno all' altro, non si troverà corda più commoda, che quella considerata dall' Eccellentissimo Zarlino, che è il C. In oltre, se il Dorio sarà posto in C. per conseguenza il Frigio sarà in D. un tuono distante da esso; & il Lidio sarà in E. con la distanza parimente di un tuono, e sopra questo nella lettera F. sarà il Mistolidio per la distanza di semituono, sì che si daranno le proprie, e vere distanze assegnate fra questi Modi; & in oltre il Dorio al Mistolidio corrisponderà in perfetta quarta, come pure l'Hipodorio, che viene ad essere nella lettera G. corrispondente al Dorio, come suo plagale per quarta; e sopra questo per l'intervallo d' un tuono sarà posto in A. l'Hipofrigio corrispondente al Frigio suo principale per quarta; e l' Hipolidio più acuto di questo per l' intervallo di tuono verrà ad essere in ♮ mi corrispondente parimente per quarta al Lidio, che è suo principale, e naturalmente per conseguenza caderà il semituono fra esso Hipolidio, e fra il Dorio, e se in una ottava si richiedono due semituoni il primo sarà nell' acuto sopra il Dorio, Frigio, e Lidio; & il secondo sarà nel grave sopra l' Hipodorio, Hipofrigio, & Hipolidio, li quali sono distanti fra loro per l'intervallo di tuono, come sono li loro principali; sì che il basso semituono sarà posto fra il ♮ mi, e C. della prima specie della Diatessaron fondata in G. e l' acuto fra l' E. & F. della prima specie della Diapente fondata in C. che ambi congiunte formano la prima specie della Diapason fondata in C. secondo la mente di esso Zarlino. Di più

Se il Mistolidio fù principalmente ritrovato da Saffo, come vuole il Galilei alle carte 70. per cantare cose meste, dolorose, e querule, come si vede da suoi versi, la corda F. assegnata dal Zarlino a questo Modo, ò Tuono non può essere più mesta; se il Dorio era per natura sua grave, grave è puranche la corda C. e la sillaba ut gravissima; più acuta di questa è la corda D. e li corrisponde in acutezza, e vivacità la sillaba Re, e perciò sono bene addattati al Frigio Modo, che è vivo, & audace, e così parimente ottimamente convengono la corda E. e la sillaba Mi al Lidio, come più spiritose, anzi (dirò così) più aspre delle altre, che perciò imitano l'asprezza, e la fierezza di esso Lidio; onde sicome queste sillabe Ut, Re, Mi vanno fra loro crescendo nell' acutezza, vivacità, e quasi nell' asprezza, così parimente li corrispondono con la natura loro il Dorio, Frigio, e Lidio, che se si dasse, che sopra questi vi fosse un altro Modo distante per l'intervallo di un tuono, si rēderebbe insopportabile, come appūto si rende insopportabile il Tritono, mà perche li segue il Mistolidio formato dalla distanza del semituono, non si rende tanto crudo, mà solo lamentevole, e mesto, e questo è il vero addattamento alla natura delli quattro primi, e principali Modi, alli quali devono corrispondere, & essere della medesima natura li suoi Plagali; onde se li Principali sono fondati sopra il C. D. & E. con le sillabe di Ut, Re, Mi, che li rendono fra loro diversi nella sodezza, gravità, acutezza, & asprezza, così li devono corrispondere li Plagali; che per ciò sono posti con giudicio nelle corde G. A. ♮ con le sillabe di Ut, Re, Mi. E se il mio Testore vuole confirmarsi in questa verità, osservi nel cap. 20. della Seconda Parte di questa nostra Opera, la naturalezza, che tengono nel modulare l'Ut, Re, Mi; & il Mi, Fa, che ritroverà che l'addattamento delli Tuoni sopra queste sillabe non può esser fatto con maggior giudicio; è vero, che si possono anche addattare li

Modi

Modi alle corde C.D.E. F.G. A. e ♮ principiando dalla Parhypatehypaton con il Modo Hipodorio, mà vi seguirebbero tre inconvenienti; il primo, che il Mistolidio non sarebbe distante dal Lidio per semituono, mà per tuono; onde bisognarebbe minorare la quarta, che sarebbe falsa, tra il Dorio in F. & il Mistolidio in ♮ mi, con ponervi il b molle, onde la distanza di semituono tra il Lidio, e Mistolidio, non sarebbe naturale, mà accidentale; il 2. che non si riempirebbero le corde basse del Sistema, e si trapassarebbero le acute, e si uscirebbe fuori delli suoi limiti; il 3. che il Dorio, che per natura sua ama una corda, che sii come il parlare naturale, si renderebbe troppo acuto, e fuori del suo naturale; e per fine osservaremo, che sicome dopo il Dorio, Frigio, e Lidio li succede il Mistolidio per la distanza di semituono, così dopo l'Hipodorio, Hipofrigio, & Hipolidio li segue il Dorio parimente distante dall' Hipolidio per semituono; sì che si deve concludere, che niuna dispositione sii più vera, naturale, e legitima di questa, opera veramente degna d'un tant' huomo, qual e fù il dottissimo Zarlino.

Non si pensi forse tal'uno, che con questa dispositione si sii tirato fuori il Zarlino dall' ordine forse non inteso, e praticato da gl'altri, perche trovaremo non solo degl'Antichi, mà anche de Moderni, che l'hanno in un certo modo inteso, mà per i loro fini, ò per non contrariare alli insegnamenti antichi non si sono arischiati così facilmente a propalarlo, fra quali uno fù il Zacconi, che nella sua prima Pratica lib.4. cap.21. disse *Già che nel instituire il fondamento à i Tuoni harmoniali fù più commodo, e giudicato esser meglio di fondarli nelle corde di natura, che nelle corde del grave, par che sia stato inconveniente à porre il principio in D la sol re, se C fa ut è il primo luogo di natura*. E poco più basso. *Per collocarlo in luoco naturale, saria stato meglio, & assai bene à collocarlo in C fa ut*. mà confessa, che non sà la ragione, che movesse gli Antichi, a stabilirli in D sol re, se non fosse quella, che li musici antichi pigliarono le arie dalli Poeti, come si può vedere da esso Auttore, chi ne fosse curioso; onde si scuopre, che questo Auttore conobbe l'inconveniente, mà non si arrischiò di propalarlo per l'inveterata consuetudine del salmeggiare Ecclesiastico, come si può vedere in esso Zacconi nel seguente 22. capitolo.

Il Bontempi (abbenche tassi il Zarlino in molte cose, e fra l'altre di poca Greca letteratura) nella sua Historia alle carte 138. forma il Sistema di questi Modi secondo la mente di Bacchio Seniore, & alle carte 139. quello di Boetio, che sono appunto, specialmente quello di Boetio, secondo l'opinione del Zarlino, e parlando questo Auttore secondo la mente di Bacchio alle carte 137. così disse. *Fra i seguaci di Aristosseno vi fù Bacchio Seniore, il quale con ordine diverso d'intervalli dispose i Modi di Tolomeo in altra guisa; poiche se quelli procedendo dall' acuto al grave havevano le differenze dall' uno all' altro di Tuono, Hemituono, Tuono, Tuono, Tuono, & Hemituono: questi procedendo similmente dall'acuto al grave, havevano le differenze dall' uno all' altro di Hemituono, Tuono, Tuono, Hemituono, Tuono, e Tuono, come dal seguente Diagrama &c.* Di Severino Boetio poi così scrive. *Costituì questi modi con intervalli simili a quelli di Bacchio, non già dall' acuto al grave, mà dal grave all' acuto, à quali aggiunse l' ottavo modo col nome di Hipermissolidio di un tuono, &c.* Vedi li Sistemi.

Secondo Bachio.								Secondo Boetio.							
Missolidio.	Lidio.	Frigio.	Dorio.	Hipolidio.	Hipofrigio.	Hipodorio.		Hipodorio.	Hipofrigio.	Hipolidio.	Dorio.	Frigio.	Lidio.	Missolidio.	Hipermissolidio.
ff.	ee.	dd.	cc.	♮♮.	aa.	g.		g.	aa.	♮♮.	cc.	dd.	ee.	ff.	gg.
ee.	dd.	cc.	♮♮.	aa.	g.	f.		f.	g.	aa.	♮♮.	cc.	dd.	ee.	ff.
dd.	cc.	♮♮.	aa.	g.	f.	e.		e.	f.	g.	aa.	♮♮.	cc.	dd.	ee.
cc.	♮♮.	aa.	g.	f.	e.	d.		d.	e.	f.	g.	aa.	♮♮.	cc.	dd.
♮♮.	aa.	g.	f.	e.	d.	c.		c.	d.	e.	f.	g.	aa.	♮♮.	cc.
aa.	g.	f.	e.	d.	c.	♮.		♮.	c.	d.	e.	f.	g.	aa.	♮♮.
g.	f.	e.	d.	c.	♮.	a.		a.	♮.	c.	d.	e.	f.	g.	aa.
f.	e.	d.	c.	♮.	a.	G.		G.	a.	♮.	c.	d.	e.	f.	g.
e.	d.	c.	♮.	a.	G.	F.		F.	G.	a.	♮.	c.	d.	e.	f.
d.	c.	♮.	a.	G.	F.	E.		E.	F.	G.	a.	♮.	c.	d.	e.
c.	♮.	a.	G.	F.	E.	D.		D.	E.	F.	G.	a.	♮.	c.	d.
♮.	a.	G.	F.	E.	D.	C.		C.	D.	E.	F.	G.	a.	♮.	c.
a.	G.	F.	E.	D.	C.	♮.		♮.	C.	D.	E.	F.	G.	a.	♮.
G.	F.	E.	D.	C.	♮.	A.		A.	♮.	C.	D.	E.	F.	G.	a.
F.	E.	D.	C.	♮.	A.	GG.		GG.	A.	♮.	C.	D.	E.	F.	G.
Hemit.	Tuono.	Tuono.	Hemit.	Tuono.	Tuono.			Tuono.	Tuono.	Hemit.	Tuono.	Tuono.	Hemit.	Tuono.	

Si che niuno può negare, che la dispositione di Boetio specialmente non sii totalmente simile a quella del Zarlino, & abbenche esso Bontempi alle carte 205. formi la dispositione delli modi secondo la mente di Boetio, principiando dal grave con l'Hipodorio in A re, e non in Gammaut, come il rapportato sistema, ad ogni modo questa fù la germana sentenza di Boetio, come evidentemente dimostraremo.

Appor-

Apportarei sopra questa materia de' Tuoni qualche cosa del Galilei, ma come dice il Bontempi alle carte 136. dell'Historia Musica, dimostra tal materia con tanta oscurità, che io giudico, che sii più tosto un imbrogliare lo studioso, che un elucidarlo; non ostante però ne diremo qualche cosa.

Alle carte 65. del suo Dialogo dopo haver rappresentato antecedentemente alle carte 64. il sistema di Tolomeo da noi poco fa rapportato, così descrive l'ordine delli Modi; *di maniera che il Mistolidio più di ciascuno altro acuto, veniva à cantare un semituono sopra il Lydio, e questo un Tuono sopra il Frigio, e'l Dorio cantava sotto il Frigio un tuono, & una quarta sopra l'Hypodorio, e sotto quello un semituono, & una quarta dal Lydio vi era l'Hypolidio; e descendendo un Tuono sotto questo, & una quarta sotto il Frigio vi era l'Hypofrigio; & ultimamente il sistema dell'Hypodorio si haveva dall' ingravire per una quarta quello del Dorio, o veramente un Tuono quello dell'Hypofrigio, e questi, secondo Tolomeo Principe de Matematici, erano i veri, e legitimi intervalli.*

Veramente quest'ordine è il vero, & ottimo, mà comparandolo al Sistema di Tolomeo rapportato da esso Auttore, e da noi poco fà dimostrato, non ne trovaremo la corrispondenza; e parimente non si accorda a tal Sistema la determinatione delli Modi, che apportò anteriormente ad esso alle carte 63. ove parlando delle specie della Diapason nelle quali si addattano li Modi pone il Dorio nella specie E. & e. con dire. *La specie della Diapason del qual modo è la quarta, che viene collocata, secondo che io dissi, tra la corda di E la mi, & di è la mi.* Del Frigio così parla. *Dico la specie della Diapason del modo Frygio trovarsi tra D sol re, & d sol re, e che la sua Media sia necessariamente G sol re ut, dove quella del Dorio è a la mire. Inacuendo di novo il Systema per un tuono più di quello che serve al modo Frygio, si haverà quello del Tuono Lydio.* E poco dopo. *La specie del cui Diapason è contenuta tra C fa ut, & c solfaut, e la sua media è F faut.* Segue per il Mistolidio. *Hora questo tale Systema* (parla del Lidio) *trasportato nell' acuto per un minore Semituono, e Lemma, ne darà le corde tese secondo il modo Mixolydio.* E forma la sua Diapason tra ♮. e ♮. e la sua media in E la mi. Per dimostrare il sito, e corde delli tre Modi Plagali, così dice. *Ingravendo il Systema del Tuono Lydio per una Diatessaron, e per un semituono di quello del Dorio, si haverà il modo Hypolydio.* Pone la specie della sua Diapason tra F fa ut, & f fa ut. E la sua corda media in ♮ mi. *Se di nuovo* (dice egli) *s'ingravirà il Systema del modo Frygio per una Diatessaron, o vogliamo dire per un tuono sotto dell' Hypolydio (che tanto importa quanto all' effetto) si haverà il modo Hypofrygio.* La sua Diapason è contenuta tra la corda G sol re ut, e g sol re ut, e la sua media è il C sol fa ut. *Se ultimamente* (conclude egli) *noi trasportaremo il Systema del Tuono Dorio nel grave per una Diatessaron, ò per un tuono sotto l'Hypofrygio, haveremo il modo Hypodorio più di ciascun' altro grave.* La sua Diapason forma fra l' a la mire, & A la mire; e queste sono le duplicate dispositioni, che forma l' Auttore delli Modi.

Se lo studioso vorrà esaminare queste dispositioni, ne troverà diversi inconvenienti, e che sia il vero; dice l'Auttore, che *Inacuindo di nuovo il Systema per un tuono di quello, che serve al modo Frygio, si haverà quello del Tuono Lydio.* Se il Modo Frigio è nella specie della Diapason D. d. mediata dalla corda G. come si potrà inacuire il Modo Lidio, se sarà posto nella specie della Diapason C. c. mediata dall' F. che è un tuono più bassa della Diapason D. d. tramezzata dal G. assegnata al Modo Frigio? certo che in questa forma sarà più basso il Lidio del Frigio. Così pure dich' io; come si può trasportare nel grave il Modo Frigio per l' intervallo d' un tuono, per formar il Modo Hipodorio gravissimo, essendo posto nella specie della Diapason A & a, tramezzata dalla corda D. che è più alta un tuono della specie della Diapason G. g, tramezzata dalla corda C. e così può giudicare lo studioso degl' altri modi, come dal sottoposto essempio.

Alle

Alle carte 70. del Dialogo di queſto Auttore ſi hà, che ricercato il Bardi dallo Strozzi per qual cagione Tolomeo aſſegnaſſe alli Tuoni più gravi le ſpecie più acute della Diapaſon, & à più acuti le gravi, ſe ne hà per riſpoſta, che *ſe Tolomeo haveſſe per eſſempio al Tuono Hypodorio aſſegnata la prima ſpecie del Diapaſon, che è contenuta come havete inteſo tra* h *mi, e* h *mi, e le altre ſpecie alli altri Tuoni per ordine; tra li molti inconvenienti, che in eſſi ſarebbero nati era uno quello, che il Mixolydio veniva più del Lydio acuto un Tuono, &c.* tutto bene, ma chi rimedierà all' inconveniente, che occorre in tal diſpoſitione, che in vece, che il Miſtolydio ſia più acuto un ſemituono del Lydio, ne viene ad eſſere all'incontrario più baſſo del Lydio un ſemituono, e così parimente intraviene agli altri.

Deſcrive il Galilei alle carte 63. e 65. come ſi diſſe, eſſer poſti li Tuoni nelle ſpecie della Diapaſon (la quale opinione è commune, & univerſale) le quali vengono conſiderate dalle corde fondamentali, come furono conſiderate da Euclide, ver. gr. la prima ſpecie della Diapaſon è poſta tra ♮. e ♮. e ſi conſidera come incluſa in eſſe corde, & in queſte ſi forma il Modo, ò Tuono, come ſi è veduto nelle diſpoſitioni di eſſo Euclide. Come adunque, e con qual fondamento, dopò di haver dimoſtrate le formationi de Tuoni per le corde fondamentali della Diapaſon, li forma alle carte 64. nel ſiſtema di Tolomeo per le corde medie di eſſa Diapaſon? ciò forſe haverà fatto per diſtinguerſi da Euclide? haverebbe fatto meglio haverlo imitato, e poner li ſemituoni fra il Lydio, e Miſtolydio, e fra l'Hipolydio, e Dorio, oſſervando l'ordine delle corde fondamentali della Diapaſon, e non delle medie, poiche da queſt'ordine ſi vede, che un ſemituono cade fra l'Hipofrigio, e l'Hipolydio, che dovrebbe cadere per regola univerſale, abbenche per ordine inverſo fra l'Hipolydio, e Dorio. Vedi l'eſſempio dell'abbreviato ſiſtema di Tolomeo.

Hipodorio. Hipofrigio. Hipolidio. Dorio. Frigio. Lidio. Miſtolidio.

Onde ſi vede, che queſto Auttore dice una coſa, e ne dimoſtra un'altra; mà vediamo la difeſa, che apporta per l'inconveniente, che fra li Modi non vi ſii la vera oſſervanza degl' intervalli delli tuoni, e ſemituoni.

Alle carte 68. introduce lo Strozzi à dire al Bardi: *Trovo particolarmente, che quella del modo Frigio è ſotto quella del Lidio per un ſemituono, e che ſopra à queſta un Tuono vi è quella del Mixolidio; e voi, mi ſuol parere, che al contrario me le habbiate deſcritte, che ſotto il Mixolidio un ſemituono vi foſſe il Lidio, e che un Tuono ſotto queſto ſi trovaſſe il Frigio.* Gli riſponde il Bardi, che queſta coſa hà dato da penſare à molti, mà ſe vorrà acuire il ſuo bell'ingegno, il tutto

il tutto intenderà; e così dice egli: *E' d'avvertire adunque, che la specie del Diapason del modo Dorio è quella di E la mi; del Frigio D sol re; del Lidio C fa ut; e del Mixolidio ♮ mi, che per gl'intervalli, quali dissi, sono naturalmente l'una dall'altra distinti; ma per applicarle poi à Tuoni, a quali servono, vanno da quella del Dorio impoi trasportati nell'acuto, qual per una settima, qual per una quinta, e qual per un ditono; dove per l'opposito la specie del Diapason dell'Hipolidio, e dell'Hipofrigio, e dell'Hipodorio vanno trasportate per gli stessi intervalli nel grave*; da che si vede, che questo Auttore opera appunto come certi Cabalisti, li quali dopo havere estorta la mente delli curiosi con una intricatissima combinatione di lettere, e carateri, formano una tal qual tabella abecedaria, ò numerica, dalla quale (come si suol dire zoticamente) *de jure cervellotico*, ne deve cavare il curioso una risposta addattata al suo quesito; così in questo caso si forma un sistema, si danno regole replicate, e perche succedono delli inconvenienti, bisogna, che lo studioso in luogo di esser addottrinato con principii fermi, stabili, e veri, vadi à lambiccarsi il cervello con trasportare questi Tuoni conforme al suo bisogno; sì che mio carissimo Testore queste sono cose, che servono solo à confondere, e non ad addottrinare, onde si devono abbandonare, e pigliare quelle, che possono giovare, con la chiarezza, & evidenza loro.

Li discepoli di Pitagora havevano tanta fede, e credenza ne detti del suo Maestro, che stimandoli irrefragabili, erano soliti dire *ipse dixit satis est*: così certi tali si sono tanto invaghiti nella dottrina degli Antichi, che niente stimano quella de Moderni, e non vogliono in nulla mutarla; di tal parere furono il Galilei, & il moderno Bontempi, e pure bisogna concedere nel progresso del tempo la mutanza delle cose, & è più che vero, che con il beneficio di esso tempo l'arte sempre più le abbellisce, e perfettiona, cosa, che confessa anche il Bontempi, che alle carte 136. della sua Historia parlando appunto del variare dell'ordine delli Modi, così disse: *Perche non v'ha cosa, che non sia sottoposta finalmente à qualche variatione, e particolarmente in quelle scienze, le quali non hanno ancora stabiliti i fondamenti della propria perfettione*; onde ottimamente fanno quelli, che procurano di elucidare le cose, tirandole à miglior perfettione, *& ad meliorem frugem*, come hà procurato di fare l'Artusi circa l'ordine delli Modi di Tolomeo, e non ostinarsi sopra l'auttorità de Greci, e non volere, che niuno possi migliorare le dispositioni loro, secondo l'occorrenza de tempi, & uso moderno, come fece egreggiamente il dottissimo Zarlino.

L'Artusi adunque per redurre li Tuoni, ò Modi di Tolomeo, non solo secondo la mente di esso Auttore, ma anche secondo l'ordine del nostro sistema diatonico, osservò, come registra nelle Imperfettioni parte 1. ragion. 2. carte 51 che, *chi vuole osservar l'ordine delle specie delle diapason non è possibile osservare l'ordine de Modi; e chi osservare vuole l'ordine de Modi, non può osservare l'ordine delle specie delle diapason*; onde fra queste due cose incompossibili ad unirsi stimò meglio, à mio credere, l'eleggere l'ordine delli Modi, che l'osservanza delle specie della diapason; poiche è commune opinione, che fra li Modi Dorio, Frigio, e Lidio, come pure fra li plagali, cioè Hipodorio, Hipofrigio, & Hipolidio, vi sia la distanza del tuono; e fra il Lidio, e Mistolidio; Hipolidio, e Dorio quella del semituono; onde è più necessario l'osservare, che questi siino fra loro distanti per li narrati intervalli, che non è l'essere formati da questa, o quella specie; sì che riflettendo l'Artusi all'ordine delle specie della Diapason, Diapente, e Diatessaron, secondo la mente di Tolomeo, vide l'inconveniente, che ne seguiva; sì che disse con verità, che non si poteva osservare l'ordine delle specie dell'ottava unito all'ordine de Tuoni: *Di modo che*, dice egli alle carte 51. à tergo, *se al modo Dorio, che per un tuono è distante dal Frigio havesse voluto Tolomeo applicarvi la prima specie della Diapason, & al Frigio la seconda, non sarebbero stati l'uno dall'altro lontani per un Tuono, come era la sua intentione, mà per un semituono, il che mi dà à credere, che secondo l'ordine di Tolomeo, la seconda specie della Diapason si convenga al*

modo

modo Dorio; la terza al Frigio; la quarta al Lidio; la quinta al Mistolidio; e per retrogrado la sesta all'Hipodorio; la settima all'Hipofrigio, e la prima all'Hipolidio, come si vede dall'abbreviato essempio.

Li quali Tuoni posti per ordine dal grave all' acuto sono come quì sotto.

Dalla quale dispositione chiaramente si vedono esser ridotti li Tuoni al perfetto ordine delli intervalli loro di tuoni, e semituoni, il che si confronta con la dispositione del Zarlino, solo discrepante nell'ordine delle specie dell'ottava, mentre, che esso Auttore per unire assieme l'ordine delli Modi, e delle specie dell'ottava, stabilì la prima in C. per il Modo Dorio; che fù riconosciuto per Primo; la seconda in D. per il Frigio; la terza in E. per il Lidio; la quarta in F. per il Mistolidio; la quinta alla bassa per il G. per l'Hipodorio; la sesta in A. per l'Hipofrigio; e la settima in ♮. per l'Hipolidio, assegnando li Plagali alle specie della quarta, che sono fondate in G. e li Autentici alle specie della quinta, che sono fondate in C. Vedi l' abbreviata dimostratione.

Specie dell' Ottava.

5. 6. 7. 1. 2. 3. 4.

Plagali. Autentici.

1. 2. 3. * 1. 2. 3. 4.

Specie della Quarta: Specie della Quinta.

Hipodorio. tuono. Hipofrigio. tuono. Hipolidio. *semituono. Dorio. tuono. Frigio. tuono. Lidio. semituono. Mistolidio.

Vedia-

Vediamo li Tuoni, secondo la mente di Boetio. Forma anche Boetio li Tuoni, come si disse, dalle specie della Diapason, e vogliono, che questo Auttore li principiasse dall'A. e non dal ♮. come fecero li Greci, non già dal grave all'acuto, ma dall'acuto al grave, come habbiamo dimostrato in questo capitolo, e volse, che questi Modi s'includessero nell' ordine di due Diapason, e che la più bassa corda di questa costitutione sempre fosse la Proslambanomene, e dalla gravità, & acutezza di questa si formasse la costitutione più alta, e bassa, e si variassero li Modi, come si vede nel cap.16. del lib.4. della sua Musica, ove dice: *Si proslambanomenos proslambanomeno fuerit gravior, vel quælibet alia vox ejusdem loci voce gravior pernotetur, in eodem scilicet genere constituta, totum quoque ordinem necesse est esse graviorem*; ma perche li parse, che con la proslambanomene non s' intendesse bene, soggiunse: *Tamen id melius sumetur ad mediam, quæ est mese; duorum enim ordinum bis diapason consonantium, cujus mese fuerit gravior, ejusdem totus ordo quoque gravior erit. Nam cæteræ singulæ singulis comparatæ nihilominus graviores invenientur; itaque si media ab alia media tono, aut acutior videatur, aut gravior, omnes quoque nervi, si in eodem genere sint, singuli sibimet comparati tono acutiores, aut graviores esse videbantur*; descrivendo adunque nel citato cap.16. l'ordine, e le distanze, che devono osservare fra loro li Modi, cominciando dall'Hipodorio così disse: *Nos vero à gravissimo Hipodorio incohantes cæteros quam inter se habeant differentiam designabimus. Namque in Hipodorio mese, quæ est... ab ea, quæ est in modo Hipofrigio tono distabit*; per la differenza dell'Hipofrigio all'Hipolidio, così scrive: *Item mese Hipolidii ab ea, quæ est mese Hipofrigii toni differentiam facit*; e fra l'Hipolidio, e Dorio vi pone il semituono. *Item mese Hipolidii, quæ est... ab ea quæ est Dorii semitonio distat*; siche dall'Hipodorio al Dorio vi caderà una perfetta quarta, come afferma l'Auttore, con dire: *Quo fit ut mese Hipodorii ab ea mese, quæ est Dorii integra Diatessaron consonantia distet*; il Dorio, & il Frigio vuole, che siino distanti un tuono, dicendo: *Item mese Dorii, quæ est... ab ea mese, quæ est Frigii idest... distat tono*; e dal Frigio al Lidio parimente vi pone la distanza d'un tuono. *Rursus mese Phrigii, quæ est... ab ea mese, quæ est Lidii, idest... distat tono*; fra il Lidio, e Mistolidio vi pone il semituono: *Rursus mese Lidii modi ab ea mese, quæ est Mixolidii idest... semitonio distat*; e finalmente dal Mistolidio all' Hipermistolidio vi pone la differenza del tuono: *Eaque mese, quæ est Mixolidii... ad eam mesen, quæ est Hipermixolidii idest... toni differentiam facit*; siche secondo la mente di questo Auttore sono lontani questi Modi per tuono; tuono, e semituono, conforme si dimostrò essere quelli secondo la mente di Tolomeo; *e perciò concluderemo*, dice l'Artusi sopracitato alle carte 61. à tergo, *che la prima specie della Diapason, che forma il modo Hipodorio, ella bisogna, che habbi principio nella corda sotto l'aggiunta; l'Hipofrigio nella corda aggiunta; l'Hipolidio nella principale delle principali; il Dorio nell'appresso la principale delle principali; il Frigio nella Indice delle principali; il Lidio nella principale delle mezzane; il Mistolidio nella seconda delle mezzane; e l'Hipermistolidio nella Indice delle mezzane. Nè può altrimente stare, perche se volessimo dire, che Boetio havesse voluto intendere, che il Modo Hipodorio nel grave Diatonico fosse collocato nella corda acquistata* (che appresso il nostro sistema è A re) *e che da questa partendosi più nello acuto nascesse il Modo Hipofrigio, e da questa pur discostandosi per un Tuono nello acuto s'havesse l'Hipolidio: e da questa allontanandosi per un semituono s' havesse il Dorio: volendolo ridurre in pratica; sarebbe, se non impossibile, almeno difficile, massime diatonicamente*. Onde chiaramente si scorge, che bisogna assegnare à questi Modi le corde del sistema Guidoniano, come qui sotto, il che sarà appunto conforme alla dispositione del dottissimo Zarlino.

Il Bon-

Il Bontempi nella 2. Parte della Pratica moderna della sua Historia Musica carte 234. parlando della dispositione delli Modi, secondo la mente di Boetio, citando li cap. 14. e 15. del lib.4. della Musica di esso Boetio, così li descrive, assegnando *dall'Hipodorio all'Hipofrigio l'intervallo di un Tuono; dall'Hipofrigio all'Hipolidio, quello di un Hemituono; dall'Hipolidio al Dorio, quello d'un Tuono; dal Dorio al Frigio quello d' un altro Tuono; dal Frigio al Lidio quello d'un Hemituono; dal Lidio al Mistolidio quello d'un Tuono; e dal Mistolidio all' Hipermistolidio quello d'un altro Tuono*, e forma il sistema ponendo l'Hipodorio in A. e gli altri per ordine dal grave all'acuto; ma quanto sii vera questa dispositione, lo può considerare il Lettore dalle parole proprie di Boetio da noi fedelmente rapportate, e sia detto con buona pace del Bontempi, non hà osservato il cap. *16.* mà si è fermato à contemplare il sistema delli Modi, che è nel cap.15. senza andare più avanti, il quale essendo formato di caselle da Boetio chiamate pagine, errarono li Stampatori in delinearle, come asserisce il Galilei nel suo dialogo alle carte 58. come ancor noi habbiamo osservato nel nostro stampato in Venetia l'anno *1499.* ma nel cap. *16.* dimostra espressamente con le parole quello, che nel cap.15. è stato malamente espresso con la figura, e resto meravigliato, che essendo il Bontempi tanto osservatore degli Antichi, & havendo fondata la sua Historia Musica sopra gli Auttori Greci esplicati dal Meibomio, non habbi osservato, che questo Auttore nelle note sopra Euclide (come poco fà habbiamo rapportato) vogli assolutamente, che li Modi Dorio, Frigio, e Lidio fossero fra loro distanti per l'intervallo di un Tuono, e ciò corrobora con l' auttorità di Tolomeo registrata in esse note sopra Euclide carte 47. in Greco, & in Latino, che se havesse ponderato à questi detti, non haverebbe scritto à carte 234. che il Lidio sii lontano dal Frigio per un semituono, e che parimente l'Hipodorio, e l'Hipofrigio fossero anch'essi distanti per un semituono; dovea inoltre osservare li sistemi delle specie dell'ottava registrate alle carte *59.* in esse note sopra Euclide, sopra le quali sono fondati li Tuoni, & haverebbe veduto, che li Tuoni Dorio, Frigio, e Lidio sono distanti fra loro per l'intervallo del Tuono, & il simile è fra l'Hipodorio, Hipofrigio, & Hipolidio; poteva pur anche considerare la dispositione delli Modi, secondo la mente di Aristosseno registrata nella sua Historia Musica alle carte 235. ove si vede, che tra il Dorio, e Frigio vi cade un tuono, poiche vi è tramezzato il Jastio; fra il Frigio, e Lidio parimente vi cade un tuono, essendovi tramezzato l'Eolio, e così parimente si vedono tramezzati l'Hipodorio, Hipofrigio, & Hipolidio; e cadendo naturalmente li semituoni fra il Lidio, e Mistolidio; e fra l'Hipolidio, e Dorio, conseguentemente dovea cadere il tuono fra il Dorio, Frigio, e Lidio; e fra l'Hipodorio, Hipofrigio, & Hipolidio; onde non doveva ponere in contradittorio à questo il sistema di Tolomeo registrato nel medesimo foglio 235. mà doveva conoscere questo inconveniente; come pure non doveva formare il sistema di Boetio alle carte *139.* principiante in G. e poi alle carte 235. formarlo in A. poiche quello in G. era consentaneo alle dimostrationi di Euclide, e di Aristosseno, abbenche siino diversi nell'ordine dall'acuto al grave, e dal grave all'acuto, come pure nell' ordine, che il Lidio, Frigio, e Dorio; Hipodorio, Hipofrigio, & Hipolidio sono cōsentanei

nella

nella distanza d'un tuono alla sentenza del Meibomio, e secondo il rapportato di Tolomeo, sii ò di mente propria, ò pure degli antichi Greci; sì che assolutamente si devono disponere questi Modi secondo la mente di Boetio, & altri Antichi Auttori conforme al soprapostò essempio per renderli addattati al Guidoniano Sistema.

Non solo fù il Bontempi, che restò mal informato delli Modi di Boetio, mà anche tutti li Musici Latini, li quali posero il Modo Dorio nella specie della Diapason D. e per conseguenza l'Hipodorio una quarta sotto di questo nella specie della Diapason A. mal fondati nell' auttorità di Boetio, che nel cap. 14. del 4. libro della sua Musica disse *Sit in Diatonico genere vocum ordo dispositus a proslambanomeno in netemhyperboleon, atque hic sit Hypodorius modus;* Che secondo il Sistema Guidoniano è tra A. & aa. cioè nella constitutione di due ottave, della quale opinione vuole l'Artusi nel luogo sopracitato carte 60. che sii stato Guido Aretino; alla quale aderirono tutti li Latini. Si senta l' Artusi. *Alcuni fra quali Guido Aretino, e prima di lui l'Abbate Odo credendo alle sole semplici parole di Boetio si sono andati pensando, che essendo otto li Modi era dibisogno, volendo accomodare sotto li principali li non principali per una quarta, che il primo Modo detto Dorio, fosse formato dalla Diapason posta nella corda D. sol re; acciò che il non principale, ò collaterale havesse nel grave principio nella corda A. re, che viene ad essere una quarta più nel grave del Dorio, e tanto è tenuta, & creduta per ferma questa opinione; che per ancora non è possibile potere à questi Moderni Pratici con ogni sorte di ragione farli credere il vero, e'l contrario di quello che tengono, ancora che, come sono per mostrarvi, Boetio habbi havuto altra opinione, ne per suo credere hà mai voluto, che il Modo Dorio habbi la sua corda finale nella D. sol re.* Et in persona di Luca disse esso Artusi. *Mi maraviglio molto, che se l' Aretino (come heri mi pare, che dicesti) aggiunse una corda al Sistema massimo, sotto l'acquistata, egli non mutasse l'ordine de' Modi, si come mutò l'ordine de Tetracordi in Esacordi, onde introdusse una nova deduttione, che pur fù un' ordine molto bello, mi maraviglio dico, che se per lo avanti havevano havuto opinione, che il Modo Dorio fosse nella corda D. sol re per havere il suo collaterale una quarta più nel grave il suo principio nella corda acquistata, non lo ordinasse nella corda C faut per adoprare la corda sotto l'acquistata per una quarta più nel grave per il collaterale, acciò non restasse vacua.* A cui risponde Vario, che non si può havere l'occhio a tutte le cose, & un huomo non può rimediare a tutto, mà che basta, che dopo lui sia stato avvertito da altri; e veramente chi osserverà con attentione le distanze, che hanno fra loro li Tuoni, il che è commune fra gl' Antichi, non potrà in altre corde collocarli, che in quelle considerate dal Zarlino, e non ostano le parole di Boetio, che: *Sit in Diatonico genere vocum ordo dispositus à proslambanomeno in netem Hyperboleon, atque hic sit Hypodorius modus.* Poi che immediatamente soggiunge. *Si quis proslambanomenon intendat tono, hypatenque hypaton eodem tono attenuet, cæterosque tonorum omnes faciat acutiores; acutior totus ordo proveniet, quàm fuit priusquam toni susciperet intensionem.* E più chiaramente nel cap. 16. ove disse *Si proslambanomenos proslambanomeno fuerit gravior vel quælibet alia vox ejusdem loci voce gravior pernotetur in eodem scilicet genere constituta, totum quoque ordinem necesse est esse graviorem.* Da che si raccoglie, come dice l' Artusi nel luogo sopracitato carte 61. *Che la più grave voce di ciascun Sistema, che costituisce qualunque modo, si addimanda acquistata, overo aggiunta.* Si che tanto serve all' Hipodorio, quanto a gl' altri, e perche al tempo di Boetio non vi era altra corda più bassa dell'acquistata, perciò disse, che l' Hipodorio fosse nella proslambanomene per dare il luogo più basso del Sistema al tuono più basso; mà inquanto alla differenza, che hanno fra loro li Modi l' esplicò con le pagine del Sistema, & à qual si sia Tuono volse, che la prima, ò più grave delle corde loro fosse la proslambanomene; sì che si può dire, che questa sia commune a tutti li Modi, e non particolare dell' Hipodorio, che perciò volse, che una proslambanomene fosse più grave, & acuta dell' altra;

onde essendo stata inventata dopo da Guido un' altra corda sotto l' aggiunta, ò acquistata, si deve addattare il Modo Hipodorio à questa, acciò che gl'altri Modi habbino la sede conforme alle distanze loro; & a mio credere Boetio stimò meglio, che si conoscessero le distanze delli Modi per la mese, che per la proslambanomene, perche questa, essendo l'ultima, non può havere altra corda più grave, sì che si deve dire, che Boetio conobbe, che la proslambanomene non era propria dell' Hipodorio, mà che se li richiedeva un posto più basso, stante le distanze, che tengono fra loro li Modi, come ottimamente le descrisse conforme al nostro asserto nel cap.*16.* onde non frustraneamente disse. *Si proslambanomenos proslambanomeno fuerit gravior &c.* per dimostrare, che all' ordine delle distanze delli Modi si richiederebbe una proslambanomene più bassa di essa proslambanomene, e conseguentemente nell' ordine delli Modi si deve osservare altrimente dal principiare in A re, il che si vederebbe ottimamente dalle pagine del Sistema posto nel cap.15. se non fossero malamente delineate dalli stampatori, come vuole il Galilei alle carte 58. del suo Dialogo, che se fosse altrimente, verrebbe Boetio a contradirsi, poiche il Sistema sarebbe diverso (come veramente si vede dagli essemplari, che sono malamente formati) dalla determinatione delle distanze, che devono havere li Modi fra loro insegnate nel cap.*16.* sì che noi per chiarezza di questo fatto, & a sodisfatione del nostro Testore portaremo il Sistema formato dal Galilei alle carte 58. e replicato con li caratteri Greci alle carte 95. come vero, legitimo, e giusto, nel quale si vede dalle differenze delle pagine, ò caselle, che il Dorio principia alla metà della casella dell' Hipolidio, come che disegni fra essi il semituono, & il simile si vede tra il Lidio, e Mistolidio; & inoltre si osservi la Mese che è l' a picciola, e si vederanno evidentemente le distanze loro per li tuoni, e semituoni; si vede parimente in questo Sistema l' ordine vario delle specie dell' ottava segnate con il semicircolo, da che si scorge che questo Auttore hà conosciuto le distanze delli Tuoni, mà non ha volsuto alterare le specie della Diapason, vedi il Sistema.

Osserva il Zarlino una cosa, che potrebbe forsi portare qualche difficoltà al nostro studioso Testore, caso che ne facesse riflessione; & è veramente considerabile.

Questo Auttore nella 4. parte delle Istitutioni cap.8. considera nelli Modi di Boetio due inconvenienti. *Il Primo de' quali è* (dice egli, & è quello, che noi intendiamo portare sotto la consideratione del nostro Testore) *che non potremo ritrovare alcuna differenza de intervalli più in un Modo, che in un' altro: conciosia che vuole, che tutte le chorde dell' Hipodorio nella maniera, che sono collocate, siano fatte più acute per un Tuono, acciò che si habbia il Modo Hipofrigio, & che le chorde tutte di questo Modo siano medesimamente fatte acute per un' altro Tuono per havere quelle della modulatione (come egli dice) dell' Hipolidio.* Et in vero come si vede dal rapportato Sistema tanto sono le corde di un Modo, quanto quelle d' un' altro, con la sola differenza di essere più acuto l' uno dell' altro per un tuono, ò semituono; il che non è la cagione della formatione, e variatione delli Modi, mà bensì la variata positione degl' intervalli in essi Tuoni considerati: la qual variatione nasce dalli siti varii, che tengono li due semituoni, che entrano a formare l' ottave, nelle specie delle quali sono fondati li Modi, come asserisce l' istesso Boetio, che disse nel lib.4. della Musica cap. 14. *Ex Diapason igitur consonantiæ speciebus existunt, qui appellantur modi;* ond' io noto una gran finezza del Galilei, il quale a mio credere, conforme ha conosciuto l' inconveniente del Sistema malamente lineato dalli stampatori, così anche habbi conosciuto questo errore; mà perche era tutto affettionato a gl' Antichi, & al contrario poco favorevole al Zarlino, che per tassare le sue Opere compose il Dialogo della Musica Antica, e Moderna, non volse propalare apertamente questa verità, mà sagacemente la palesò coperta, e fù con l'aggiungere al Sistema di Boetio formato da esso li semicircoli dimostranti le spe-

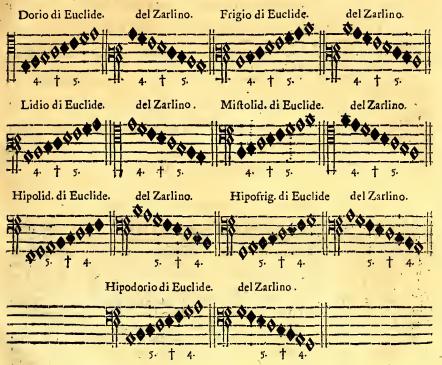
Sistema di Boetio rapportato dal Galilei alle carte 58. Del suo Dialogo.

HYPODO: HYPOFRY: HYPOLI: DORIO FRYGIO LYDIO MIXOLY: HYPERMIXOLY:

cie della Diapason, quasi che volesse dimostrare, che nelle corde dissegnate da questi si dovessero formare li Tuoni, li quali, come devono essere, si rendevano variati dalla variata sede delli semituoni, e così senza parlare (portando tutto il rispetto all' auttorità di Boetio) volse rimediare all' inconveniente, & occultare la dotta osservatione del Zarlino; onde potrà conoscere lo studioso, se la scienza degl' Antichi havea bisogno della riforma, & esplicatione delli Moderni: Concluderemo per'fine, che la retta dimostratione delli Modi degl' Antichi fatta con li caratteri, e note moderne, e secondo il Sistema Guidoniano, sii quella del Signor Zarlino.

Il Bontempi nell' Historia Musica alle carte 235. forma il Sistema delli Tuoni di Aristosseno conforme la nostra pratica, principiando in A re, e l' Artusi nelle Imperfettioni carte 59. in ♮ mi, noi per aderire alla opinione del Zarlino, e per dare la sede naturale alli semituoni, che cadono fra l'Hipolidio, e Dorio, e fra il Lidio, e Mistolidio, lo formaremo in G. come si vedrà da gli essempii.

Non

Non voglio mancare di poner una mia osservatione, che accade fra le specie dell'ottava, che formano li Modi secondo la mente di Euclide, e fra le specie dell'ottava, che formano li Modi secondo la mente del Zarlino. Si deve osservare, che si disse nel presente capitolo, che consideravano li Greci le specie dell'ottava dal grave all'acuto, & i Latini dall'acuto al grave, con questa osservatione adunque si vedrà, che quelli semituoni delle specie dell'ottava di Euclide, che cadono nel grave, in quelle del Zarlino cadono nell'acuto, come pure il simile accade nelle quarte, e quinte, che dividono l'ottava, onde si può dire, che siino le medesime, mà rivoltate, l'une contrarie alle altre come si vede quì sotto.

Dalla quale osservatione può comprendere lo studioso con quanto fondamento, e giudicio habbi il dottissimo Zarlino stabilite le specie della Diapason, e li Modi armoniali nelle prefate corde, e per conseguenza quanto sia laudabile questa sua distributione, onde resterà concluso, che li Modi degl'Antichi, secondo la dispositione del nostro Sistema Guidoniano, si dovrebbero porre conforme la dimostrata determinatione del Zarlino.

In oltre, questo modo di rivoltare li Tuoni, ò Modi sarà di gran lume alli studiosi per ritrovare un sodo fondamento nel rivoltare le compositioni, come si dirà nel cap. 17. di questa quarta parte.

Per compimento di questo capitolo poneremo la natura, e proprietà delli Modi degli Antichi. Ogni Modo adunque ha la sua particolare proprietà atta a commovere gli affetti dell' animo nostro, non solo per l' armonia loro, ma anche per la dispositione della Quarta, e Quinta, le quali variando alla variatione delli siti del semituono, varie anche formano l' armonie, essendo il semituono il condimento della Musica, & il regolatore delli tuoni graduali, come si disse.

Il Dorio adunque, per cominciare dal più degno, è maestoso, severo, modesto, & eroico, e contiene una maestà allegra, & è vehemente, e soave insieme, e si può dire che sii anche bellicoso, severo, e virile; onde partecipa dell' allegro, e mesto.

Il Frigio è severo, bellicoso, furioso, & ardente; ama cose festevoli, & abbenche sii crudele, è anche religioso.

Il Lidio è orribile, furioso, garrulo, lamentevole, & atto al pianto, & è anche ilare, baccante, & atto alli balli con una certa ilarità leggiera.

Il Mistolidio è lamentevole, e doloroso, dedito al pianto, & alle lamentationi, & essendo querulo provoca alla compassione.

L' Hipodorio è molle, mà però maestoso, & è anche affetuoso, e giocondo, mà con una giocondità grave.

L' Hipofrigio è tra il minaccievole, e sdegnoso, austero, e mesto, & è anche querulo.

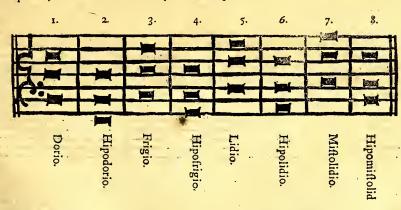
L' Hipolidio è molle, piacevole, mà rimesso, & è anche lagrimevole, e pio, atto ad esprimere cose lamentevoli, e funebri.

CAP. V.

Delli Tuoni, ò Modi Armoniali secondo li Moderni.

Sbrigati dalli Greci Antichi, e come si è veduto ridotti li Tuoni alla dimostratione moderna secondo il Sistema Guidoniano, hora si deve vedere quali fossero li Modi, ò Tuoni delli Latini. Nella primitiva Chiesa adunque circa l'anno 370. di nostra salute li primi Istitutori dell' Armonia de Latini sotto la direttione Ambrosiana si contentarono di quattro Modi, ò Tuoni, li quali pigliarono da Greci, e furono il Dorio collocato in D. chiamato da essi Protos; Il Frigio posto in E. detto Deuteros. Il Lidio assegnato all' F. denominato Tritos. Et il Mistolidio addattato al G. appellato Tettardos, le quali denominationi secondo l' Illuminato nel Tesoro Illuminato lib. 1. cap. 17. significano Primo, Secondo, Terzo, e Quarto; Questi Tuoni secondo la mente dell' Abbate Odo rapportato dall' Artusi nel ragionamento 2. della prima Parte delle Imperfettioni carte 64. a tergo, erano distanti l' uno dall' altro, come segue. *Il primo, & gravissimo Modo Anticamente era chiamato Protos, overo Arcos; & è quello, che noi nominiamo primo Modo. Il secondo Deuteros, che dal Protos è lontano per un Tuono. Il terzo Tritos, che à quello s' avicina per un semituono. Il quarto Tetrardos, che dal Tritos s' allontana per un Tuono.* Si che se ne deduce, che siino posti nelle lettere D. E. F. G. Furono essercitate queste Arie di cantare, ò Modi, ò Tuoni per lo spatio d' anni 230. in circa; mà perche si rendevano difficili, e faticosi per il loro grand' ascendere, e descendere, & in oltre le Armonie si rendevano sconcie, poi che se convenivano ne siti gravi, disconvenivano negli acuti, e se convenivano negli acuti, disconvenivano nelli gravi; sì che per rendere più facile, e soave il modo di cantare Ecclesiastico, e renderlo più commodo alle voci, facendole restare nelli siti di mezzo, stabilirono nelli tempi di S. Gregorio sotto la

to la scorta di questo Santo Dottore di ogn' uno di questi quattro Tuoni, formarne due reducendoli ad otto nella forma, e modo seguente.

Considerarono, che ogni Tuono era formato da una ottava, ò pure come vogliono altri di due (e ciò importa poco, poi che erano della medesima specie l' una replicata sopra l'altra) e queste erano formate da una quinta, e da una quarta, le quali chiamarono lati, ò membri di essa ottava; del primo Tuono adunque formato dalla specie della Diapason D.d. divisa dall' A pigliarono uno de suoi lati, cioè il superiore, che era la quarta, e lo posero sotto il lato inferiore, che era la quinta, e ne formarono un altro Modo, il quale per essere composto dei lati del primo, lo chiamarono suo laterale, ò pure come vogliono altri, suo plagale dal Greco vocabolo *Plagos*, che vuol dire lato, ò pure da *Plagios*, che significa obliquo, ò ritorto, quasi che questi Tuoni Plagali siino obliqui, ritorti, e rivoltati, mentre procedono al contrario degl' Autentici, che procedono dal grave all' acuto, e questi dall' acuto al grave; il primo adunque come costitutivo del secondo lo chiamarono Principale, ò pure come vogliono altri Autentico, & il secondo formato da questo, alcuni lo chiamarono suo compagno, e così si deve intendere degl'altri tre, li quali posero a due a due, cioè Proto Autentico, e Proto Plagale; Deutero Autentico, e Deutero Plagale; Trito Autentico, e Trito Plagale; e Tetrardo Autentico, e Tetrardo Plagale, e formarono il numero di otto con questo ordine; il primo rimase primo; il secondo saltò terzo; il terzo quinto; & il quarto settimo, sì che li numeri impari 1. 3. 5. 7. furono degl' Autentici, e li numeri pari 2. 4. 6. 8. furono delli Plagali, chiamando il primo Dorio; il 2. Hipodorio; il 3. Frigio; il 4. Hipofrigio; il 5. Lidio; il 6. Hipolidio; il 7. Mistolidio, e l' 8. Hipomistolidio; si chiamavano li Plagali con la prepositione del vocabolo Hipo, perche erano sotto li loro Autentici, e Principali per l'intervallo di una quarta, come si vede dal sottoposto essempio

Nella quale dispositione osserverà lo studioso, che la quinta resta commune tanto alli Principali, & Autentici, quanto alli Plagali, e Laterali, e che questi pigliano le voci acute della quarta del suo Principale, e le trasporta all' ottava bassa nel grave della sua costitutione, e così si vede, che veramente il Laterale è formato dalli lati del suo Principale, e da qui ne venne l' osservatione della divisione Armonica, & Aritmetica, come si vedrà fra poco.

Questi Tuoni con il progresso del tempo perderono le denominationi di Proto, Deu-

tero, &c. e di Dorio, e Frigio, &c. e solo restò loro la denominatione di primo, secondo, terzo, &c. in fino all' ottavo. Asserisce il Bontempi nella sua Historia Musica Parte 2. della Pratica Antica carte 173. che questi Modi *Ottennero da S Gregorio quella perfettione, che nella riforma de Modi d'Aristosseno, ne da Tolomeo, ne da Bacchio, ne da Boetio..... &c. havevano potuto ottenere.*

Quest' ordine, e numero de Tuoni, ò Modi durò in fino al tempo di Henrico Glareano, che nel 1547. mediante l'osservatione della divisione Armonica, & Aritmetica li ridusse al numero di dodeci, come si dimostrerà quì appresso, essendo necessario di vedere prima, che cosa sia questa divisione Armonica, & Aritmetica.

La divisione Armonica, & Aritmetica non è altro, che la consideratione dell' ottava divisa dalli suoi membri, che sono la quinta, e quarta, la quale consideratione non è forsi così moderna, come tal uno si pensa, mentre che disse il Bontempi alle carte 70. della sua Historia. *Le Proportioni Harmonica, & Aritmetica considerate da Platone nell'intervallo della Diapason, come nella Lira di Pitagora si manifesta &c.* Il che si può anche considerare da Nicomaco alle carte 13. e 14. come pure in Euclide dalla divisione delle specie della Diapason dimostrate da noi nel cap. passato, & anche dalli Sistemi di Mercurio, e Pittagora rapportati da noi nel cap. 11. della seconda parte di questa nostra Opera.

La divisione adunque dell' ottava fatta dalla quinta, e quarta fù considerata in due modi; l'uno quando l'ottava era tramezzata da una corda in maniera, che nella parte grave restasse l'intervallo di quinta, e nell' acuta quello di quarta, e questa chiamarono divisione Armonica; l'altro quando l'ottava era tramezzata da una corda media, in modo, che nella parte grave vi era l'intervallo della quarta, e nell' acuta quello della quinta, la quale consideratione in ordine alle sette specie della Diapason, vogliono, che fosse stata fatta prima d'ogni altro dal Gaffurio nel cap. 7. del primo libro della Pratica, ove dice. *Quot enim sunt Diapason species, tot Baccheus asserit consonantiarum formas, quibus totius extat modulaminis plenitudo. Verum alia secundum Arithmeticam medietatem consistit, cùm scilicet Diatessaron, ac Diapentes extremæ tantum ac media communis chorda simul percutiuntur, ita scilicet ut gravior cum media Diatessaron, media vero cum acuta Diapenten observant, quod collateralibus inest tonis. Alia secundum mediocritatem harmonicam copulatur, fit enim hæc cùm extremæ tantum, ac media chordæ simul percussæ Diapenten inter gravem & mediam, ac mediam inter acutam Diatessaron observant, quod ducibus, seù autenticis obvenit tonis.* Vedi la dispositione.

Considerarono gl'Antichi solamente la specie della Diapason, & a ciascheduna di queste addattarono un Modo, ò Tuono, mà il Glareano riflettendo alla divisione Armonica, & Aritmetica, che può cadere nell'Ottava, fondato da questo principio, dodeci ne formò li Modi, mentre che fra le sette specie della Diapason vi si ritrova quella tra ♮ e ♮, che non ammette la divisione Armonica, stante che riesce quinta falsa, e diminuta tra esso ♮ & F. come pure la specie tra F. & f non ammette la divisione Aritmetica, che è fra esso F. & ♮ che riesce Tritono asprissimo, onde di quattordeci, che doverebbero essere li Modi, per la gemina divisione delle specie dell' ottava, che sono sette, restano solamente nel numero di dodeci, otto de quali sono quelli degli Ecclesiastici poco fa rapportati da noi, e gl' altri quattro furono aggiunti da esso Glareano

Onde si vede, che dalla variata positione della quarta, e quinta nelle sette specie dell' ottava ne resultano dodeci li Modi, considerando però che la specie dell'ottava fra ♮. e ♮. non ammette la divisione Armonica; e la specie tra F. & f. non ammette l'Aritmetica. Et abbenche asserisca il Galilei alle carte 71. del suo Dialogo, che questa divisione Armonica, & Aritmetica non habbi che fare con li Tuoni, e che non ne hà parte alcuna con essi, ad ogni modo può chiaramente comprendere lo studioso, che dalla variata sede della quarta, e quinta, ne resulta il variato sito delli semituoni, da quali, come si disse altrove, ne nasce la variatione delle Armonie; adunque variandosi queste nelle dodeci dimostrate forme, è forza, che dodeci ne resultino variate Armonie, e per conseguenza, che dodeci siano li Modi, e Tuoni.

Il Zarlino fece la consideratione delli dodeci Modi in due forme; l'una nelle Istitutioni Armoniche, la quale si confronta con quella del Glareano; l'altra nelle Dimostrationi, la quale è veramente consonante alla vera dispositione delli Tuoni, come habbiamo dimostrato nel capitolo passato; mà essendo imbevuta la communità de Moderni Musici nelli principii degl' Antichi Ecclesiastici, come si disse in esso capitolo passato per bocca dell' Artusi, non fù totalmente abbracciata; Li Modi adunque secondo la dispositione fatta nelle Istitutioni al cap. 10. della quarta parte carte 310. è la sotto posta.

Si deve avvertire, che quelli di numero impari, come si disse sono Autentici, e quelli di numero pari Plagali.

Li Modi

Li Modi poi dimoſtrati nelle dimoſtrationi ſono li ſeguenti rapportati dal Tigrini nel ſuo Compendio di Muſica lib. 3. cap. 32. liquali furono anche abbracciati dall'Artuſi nell'Arte del Contrapunto.

Il primo è quello, che è contenuto nella prima ſpecie della Diapaſon Armonicamente diviſa, come

Il ſecondo è quello, che è nella quinta ſpecie della Diapaſon Aritmeticamente diviſa, come

Il terzo è quello, che è nella ſeconda ſpecie della Diapaſon Armonicamente diviſa, come

Il quarto è quello, che è nella terza ſpecie della Diapaſon Aritmeticamente diviſa, come

Il quinto è quello, che è poſto nella terza ſpecie della Diapaſon Armonicamente diviſa, come

Il ſeſto è quello, che poſto nella ſettima ſpecie della Diapaſon Aritmeticamente diviſa, come

Il ſettimo è quello, che è poſto nella quarta ſpecie della Diapaſon Armonicamente diviſa, come

L'ottavo è quello, che è poſto nella prima ſpecie della Diapaſon Aritmeticamente diviſa, come

Il nono è quello, che è poſto nella quinta ſpecie della Diapaſon Armonicamente diviſa, come

Il decimo è quello, che è poſto nella ſeconda ſpecie della Diapaſon diviſa Aritmeticamente, come

L'un-

L' undecimo è quello, che è posto nella sesta specie della Diapason divisa Aritmeticamente, come

Il duodecimo è quello, che è posto nella terza specie della Diapason divisa Aritmeticamente, come

E questi per sodisfatione del nostro Lettore poneremo ristretti nella sottoposta figura.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12.

Dorio. Hipodorio. Frigio. Hipofrigio. Lidio. Hipolidio. Mistolidio. Hipomistolid. Eolio. Hipoeolio. Jonio. Hipojonio.

Dalla quale si vede, che tanto li sei Tuoni Autentici, quanto li sei Plagali sono fondati sopra l'esacordo ut, re, mi, fa, sol, la. L' Autentici per natura in C. e li Plagali per ♮ quadro in G.

Loda il Banchieri nel suo Organo Suonarino Registro 2. carte 19. il numero delli dodeci Modi, mà non biasima il numero delli otto di Guido, asserendo, che li dodeci servono nelle compositioni discrepanti dalli canti fermi, & ecclesiastici, come sono Concerti; Fantasie, Francesi, Ricercari, e cose simili; Li otto poi di Guido servono al canto ecclesiastico, come nell' alternare dell'Organo con il Choro, & in Antifone, Hinni, e Salmi spezzati in canto figurato alternati dal canto fermo.

Vuole l' Artusi nelle Imperfettioni parte 1. rag. 2. carte 68. che le cadenze di questi dodeci Modi siino di due sorti, cioè Regolari, & Irregolari, *Le Regolari sono quelle, che terminano nelle estreme corde di ciascuna ottava, dalla quale quel tal Modo è formato, & nella estrema della Diapente, e nella corda, che può mediare quella Diapente, e dividerla in due terze, così.*

Di

Di modo che (segue dicendo esso Auttore) *ogni Modo per natura haverà quattro luochi determinati, ne quali si potranno fare le cadenze regolari di quel Modo*. Et anche concede, che se ne possino usare due altre, che siano irregolari; anzi nell' Arte del contrapunto ristampata l' anno 1598. carte 73. disse, che *Le cadenze irregolari sono tutte l' altre, facianſi poi dove si vogliano*. E parlando nel sopracitato luogo circa il modo del modulare delle parti così disse. *Se il Tenore detto guida della cantilena, modulerà per le corde del tuono autentico, bisogna che il Basso moduli per le corde del suo plagale, & per contrario; alle quali corrisponderà il soprano al Tenore, & il Contralto al Basso per una ottava, cioè moduleranno sopra le stesse corde per una ottava, ò quintadecima*. Da che si raccoglie, che ogni compositione sia mista dell' Autentico, e del Plagale, & *è contra*.

Pare, che li Moderni, e Novissimi Maestri Musici d' hoggidì si servino solo di otto Modi, ò Tuoni, come si vede da loro manoscritti, che vanno per le mani de loro Discepoli, e fra quelli, che campeggiano sotto il Torchio vi è il Penna, che negli Albori Musicali lib.2. carte 119. insegna esser otto li Tuoni con il medesimo ordine delli quì sotto posti, che sono delli dotti manoscritti del M. R. P. Maestro Angeli da Rivotorto, da quali vedrà lo studioso, non solo l'uso delli Modi alla moderna, ma anche l'uso delle cadenze, che si posono in essi usare, e sono la Fondamentale: la Regolare: la Media: due Irregolari, e la Finale.

6. Fon-

Non ostante, che si habbi detto poco fà che la corda della cadenza media sii quella, che divide la quinta in due terze, ad ogni modo si potrà in questo 8. tuono fare essa cadenza media in B. di 7. e 6. e non di 4. e 3. & in C. secondo che parerà di riceverla al virtuoso Lettore; mà volendosi pigliare l'ottavo Tuono in rigore, non puol essere propriamente in B. mà in C. non pigliandosi poi in rigore, mà conforme è usato da Moderni, massime ne Mottetti a solo, e Cantate volgari, ò Opere, all'ora si potrà fare in B mi con le cadenze di 4. e 3. ò di 7. e 6. come più sarà comodo, e piacerà.

Il Bononcini al cap. 17. della 2. parte del Musico Pratico vuole, che si formino questi otto Tuoni nel seguente modo. Il 1. & 8. restano nelle proprie corde. Il 2. trasportandolo una quarta più alto. Il 3. e 4. dal decimo. Il 5. dall'undecimo una ottava più basso. Il 6. dal duodecimo una quinta più basso. Et il 7. dal nono una quinta più basso.

Vogliono certi novissimi, che li Tuoni siino solo due, & il fondamento loro è sopra la consideratione delle terze maggiori, e minori, che entrano in essi, non distinguendoli se non per queste, siche vogliono, che la terza minore formi un Tuono, e la maggiore un' altro, affirmando, che le ottave, quinte, e quarte sempre siino le stesse.

Questo uso delle cadenze, che si può adoprare ne Tuoni, darà gran lume per passare da un Tuono all' altro; onde sarà buona regola, se si passerà a quelli Tuoni, che sono formati dalle corde delle cadenze Media, e Regolare, e si potrà anche passare con un poco più di studio, & arte alli Tuoni formati dalle corde delle cadenze Irregolari, andando con gratia disponendo il loro passaggio.

Si doverebbe dimostrare le formationi delle cadenze di questi Tuoni; mà perche non si possono fare senza il Contrapunto diminuto, perciò formaremo il seguente capitolo, nel quale anche si dimostreranno le cadenze a due, e più voci: come pure si doverebbe dimostrare la natura, e proprietà di questi Modi; mà perche esse proprietà dipendono dalle cadenze, che entrano a formare essi Modi, perciò ne trattaremo dopo che haveremo dimostrate le loro formationi.

CAP.

CAP. VI.

Del modo di formare il Contrapunto diminuto a due, e più Voci, e delle sue cadenze.

Già si disse nel cap.2. di questa quarta parte, che il Contrapunto diminuto è quello, che hà le sue parti composte, non solo di consonanze, mà anche per accidente di molte dissonanze, e che in esso vi entri d'ogni sorte di figure cantabili, e non essendo altro la cadenza secondo il Kirchero nel 5.libro della Musurgia carte 303. *Quam diversarum vocum in consonantiis perfectis per dissonantiæ commistionem brevis, & artificiosa, auribusque grata convenientia, & vocis conjunctio, à claudendo sic dicta, eo quod periodos harmonicos claudere videatur.* Non fuori di ragione si doverà prima dimostrare il modo di formare il Contrapunto diminuto, per venire poi alla formatione delle cadenze, mentre che queste non sono altro, che una legatura, ò concatenatione di consonanze, e dissonanze, della mescolanza delle quali ne resulta maggiormente più vaga la consonanza con perfetto contento del senso: sii adunque

Del Contrapunto diminuto a due, e sue cadenze.

In questo Contrapunto si doveranno osservare tutte le regole generali date nel primo Capitolo di questa quarta parte; & anche le regole del Contrapunto semplice à due, poste nel cap.3. di questa quarta parte; come pure quello, che si è insegnato nel cap.13. della terza parte circa le semiminime, e crome, che passano per false; & inoltre si doveranno osservare le seguenti.

Che le parti stiino unite, nè si fermino troppo in unisono, & ottava, anzi si devono schivare, e facendosi, si faranno in levare di battuta.

Che le parti cantino leggiadramente, per moti contrarii, e congiunti più che si può con ottima modulatione, perche essendo questo contrapunto povero di armonia, per essere a due parti sole, perciò si doverà allettare l' Uditore con un bel modo di cantare, & un ottima modulatione.

Non si replicherà il medesimo soggetto posto per le medesime corde, e consonanze, mà bensì diversamente, con variare l'armonia.

Non si faranno semibrevi nel principio di battuta, mà bensì nel levare con sincopatione, e sarà lecito usare la dissonanza nel principio di essa sincopatione, in levatione però, e terminare poi nel battere in consonanza.

Le Legature in questo contrapunto saranno con la parte di sopra di settima risolta con la sesta maggiore, con la quinta, ò con la terza, secondo la natura della compositione; e con la parte di sotto di seconda risolta con la terza maggiore, ò minore, e sopra ciò si osserveranno le regole date nel cap.17. della 3. parte.

Circa le regole d'intrecciare le consonanze, e dissonanze, che entrano in questo contrapunto, si osserveranno quelle date sparsamente nella 3. parte nelli capitoli delli passaggi loro.

Non si faranno salti scabrosi, e di cattiva relatione, se non si facessero a bello studio per vestire le parole, mà tutto deve esser posto con ordine, e vaghezza, e particolarmente le dissonanze, e le legature, che devono essere risolte con le buone regole, e per fine

In questo contrapunto si faranno le cadenze all' unisono con la seconda; ò pure all'ottava con la settima, e non con la terza, e quarte; e questa non si doveranno usare se non nel fine dell'oratione, & in occorrenza di variatione di soggetto, e per dare pausa alle parti. Vediamo la loro formatione.

Delle Cadenze.

La Cadenza ſecondo Andrea Ornitoparco de Arte canendi. *Eſt cantilenæ particula in cujus fine, vel quies, vel perfectio reperitur.* Et è un certo mezzo ſecondo il Zacconi Pratica 2. lib.2. cap.24. carte 73. mediante il quale s'indolciſcono molte durezze, diſſonanze, & aſprezze reducendole all' ordine melodico, come pure per queſta ſi rendono li Tuoni, ò Modi armoniali alla propria, e vera diſpoſitione; & è, come vogliono il Tigrini, & il Berardi, il più nobile, e vago ornamento, che ſi ritrovi nella Muſica. Queſta cadenza adunque ſecondo l' Artuſi nell' Arte del Contrapunto riſtampata l'anno 1598. carte 61. *E una certa finale terminatione di tutto il concento, overo conteſto della oratione, e non ſi debbe uſare ſe non quando la ſentenza perfetta delle parole, ò nella proſa, ò nel verſo è terminata.* E non fù introdotta per altro nelle Armonie, ſe non che per dare ſpirito in un iſteſſo tempo alla compoſitione della Muſica, e dell'Oratione, ò parole; che perciò non ſi deve uſare ſe non nel compimento del periodo, e quando che queſto ricerca il punto; ſi potrà anche uſare nella virgola, mà ſarà imperfettamente, e fuori di tempo.

Si divide principalmente la cadenza in due membri, come ſi divide il contrapunto, cioè in ſemplice, e diminuta, che è anche detta da altri compoſta, e florida; La ſemplice è quella, che ſi forma con figure del medeſimo valore, & è compoſta di pure conſonanze, e non ammette diſſonanze. Queſta ſi divide in perfetta, & in imperfetta; la perfetta è quando le parti ſi vanno ad incontrare, e paſsano all' uniſono; ò pure quando ſi diſcoſtano, e paſsano all' ottava; L'imperfetta è quando le parti diſcoſtandoſi non ſi uniſcono, nè in uniſono, nè in ottava, mà paſsano ad altra conſonanza, e queſto modo ſi chiama fuggire la cadenza, e ſi doverà ſolo uſare nel fare una cadenza mezzana dell' Armonia, ò dell' Oratione. Queſta cadenza ſemplice non è ſtimata buona dal Penna nel lib.2. degl' Albori Muſicali carte 123. *Anzi* (dice egli) *propriamente non ſi deve dire cadenza, eſſendo propriamente la vera, e germana cadenza quella, che è compoſta di conſonanze, e diſſonanze*, vedi gli eſsempii.

Perfette.

3. 3. 1. 3. 3. 1. 8. 6. 8. 6. 6. 8. 6. 3. 8.

Imperfette.

5. 3. 3. 5. 3. 5. 3. 3. 6.

La cadenza diminuta, ò composta dal Bontempi chiamata *Florida è quella*, disse nell' Historia Musica parte 2. della pratica moderna carte 231. *le cui note hanno le sincope, e la dissonanza risolta con la consonanza*; questa cadenza si formerà dal procedere delle parti con variate figure, ò note, le quali formeranno consonanze, e dissonanze sincopate, e risolte alle proprie consonanze. Questa cadenza parimente si divide in perfetta, & in imperfetta; la perfetta è quella che passa all'unisono, & all'ottava; e l'imperfetta alla terza, quinta, e sesta, come dagli essempii.

Dice il Piovesana nelle sue Misure Armoniche carte 46. che fra le cadenze imperfette quella alla sesta sii la più abborrita.

Inoltre si divide la cadenza diminuta in vera, e finta; la vera è quella, che habbiamo dimostrata; la finta è quella, che veramente è fat a di consonanze, e dissonanze anch'essa, e pare, che vogli fare la cadenza, ma non la termina, poiche fatta la dissonanza, e risolta con la consonanza non passa all'unisono, & ottava, come dovrebbe, ma passa ad altra disparata consonanza, come dagli essempii.

8. 7. 6. 3. 5. 4. 3. 5. 8. 7. 6. 5. 10. 8. 7. 6. 6. 6. 7. 6. 10.

Il Bontempi nel sopracitato luogo dice, che: *La cadenza finta, o sfugita non si dice cadenza, mentre, che la cadenza non è altro, che la conclusione dell'armonia, e del periodo; onde questa sfuggendola, e non facendola, non si può per conseguenza chiamare cadenza.*

Quattro cadenze vengono assegnate dal Penna negl' Albori Musicali carte 124. e queste

ste, come principali, e più usitate delle altre. La prima è di quarta, e terza, che si fà quando la parte inferiore fà salto di quinta in giù, o quarta in sù, e questa è la vera, e propria cadenza. La seconda è di quarta, e sesta, la quale non è propriamente cadenza, ma solo hà una tal quale somiglianza alla cadenza, e si fà quando la parte inferiore fà salto di quarta in giù, e quinta in sù. La terza è di settima, e sesta, e si forma quando la parte Inferiore si lega calando in giù, e fà cadenza con due note seguenti all'in giù per grado. La quarta si fà quando la parte inferiore si lega di seconda, e risolve per terza, e termina ascendendo per grado all'in sù, come si vede da gli essempii a due, tre, e quattro, & otto, che per essere facili, e chiari più di qualsisia scrittore, hò stimato bene ponerli sotto l'occhio del mio Testore a più chiara intelligenza.

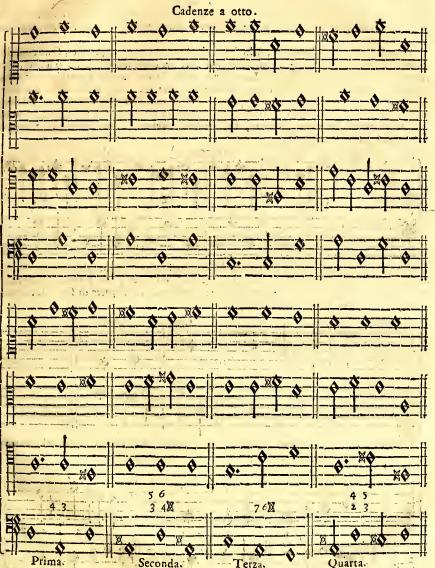
Cadenze a due.

Prima. Seconda. Terza. Quarta.

Avvertisce l'Auttore, che hà fatto gli essempii sopra mostrati con due parti lontane per chiarezza de principianti, ma che le cadenze à due devono esser più strette, perche le compositioni à due vanno più strette, che si può.

Cadenze a tre.

Caden-

Cadenze a otto.

Il Bontempi nella Historia Musica parte seconda della pratica carte 230. parlando delle cadenze così disse: *La Cadenza appresso di Noi è quella, nella quale, o in atto, ò in potenza si cons-*

considera nella parte gravissima del Basso il movimento separato per Quinta dall' acuto al grave, o per quarta dal grave all'acuto; qualsivoglia altra Cadenza, nella quale non si consideri questo movimento, sia di che sorte esser si voglia, habbia che nome haver si possa, non è da noi conosciuta per cadenza.

Le cadenze in terza, in quinta, & in sesta, che sono chiamate imperfette, sono considerate dal Bontempi nel luogo sopracitato carte 231. per movimenti sciolti, ò legati, che non risolvono per esere insipidi. La cadenza poi di settima, e sesta è considerata da eso Bontempi come specie di cadenza, e conclude alle carte 232 che la cadenza sia una sola. La propria cadenza adunque, che è di quarta, e terza si considera come Maggiore, Minore, e Minima, e vuole il sopracitato Bontempi, che questa distintione di Maggiore, Minore, e Minima non habbi altra differenza, che del tardo, e veloce, come si vede dagli esempii, abbreviati con due parti sole.

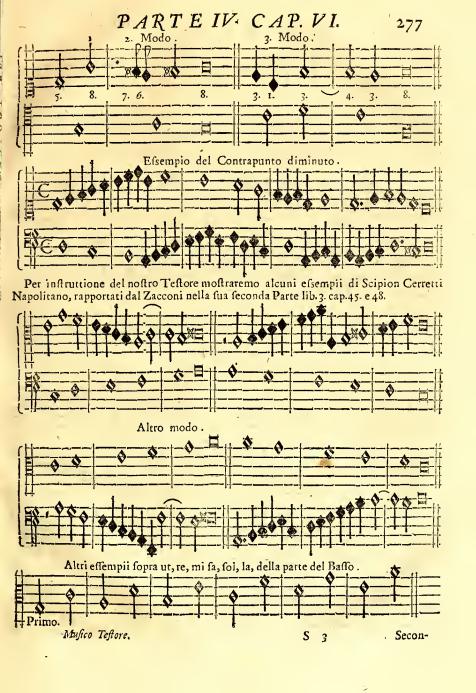
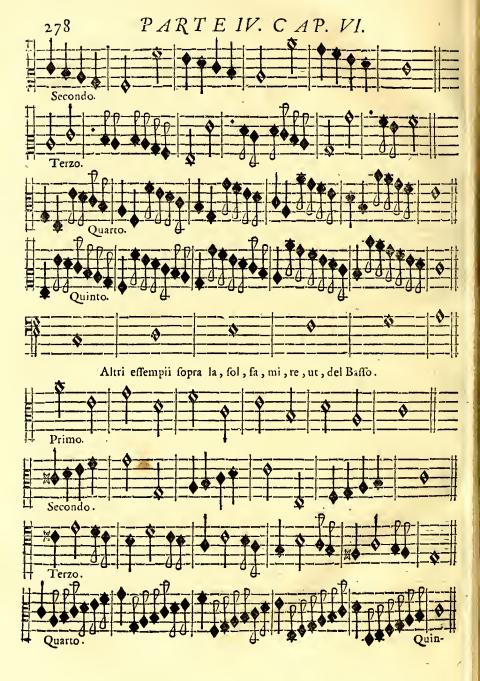
Maggiori. Minori. Minime.

4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3

Vedute le cadenze a 2. 3. 4. e 8. si veda l'esempio del Contrapunto diminuto a due nel cap. 2. di questa quarta parte; le sue legature sono le sottoposte; la prima per la parte di sopra di settima risolta con la sesta maggiore; la seconda per la parte di sotto di seconda risolta con la terza, come dagli esempii.

Le cadenze sono all'unisono, come nel primo modo; & all'ottava, come nel secondo, di quarta, e terza, come nel terzo modo non si usa, e non è buona a due.

Per instruttione del nostro Testore mostraremo alcuni essempii di Scipion Cerretti Napolitano, rapportati dal Zacconi nella sua seconda Parte lib. 3. cap. 45. e 48.

Secondo.
Terzo.
Quarto.
Quinto.
Altri essempii sopra la, sol, fa, mi, re, ut, del Basso.
Primo.
Secondo.
Terzo.
Quarto.
Quin-

Del Contrapunto diminuto à tre Voci.

Oltre le regole generali date nel primo Capitolo, e le particolari date nel terzo capitolo di questa quarta Parte, si osserveranno in questo contrapunto le regole seguenti.

Doverà sempre havere questo contrapunto le tre consonanze principali, cioè, che sopra la base, ò parte fondamentale vi sii la terza, e la quinta, e loro derivate, ò pure in luogo della quinta la sesta conforme l'occorrenza, & il bisogno, mà l'ottava sopra la terza non stà bene, mà li starà meglio la decima sopra. Vuole il Penna nel secondo libro degli Albori carte 83. che l'ottava in questo Contrapunto non vi stia troppo bene, e che si debba usare di raro; vedi li suoi essempii.

Devono le parti stare unite più che sia possibile, osservando l'ordine dato nel cap. 2. di questa quarta Parte, schivando li passi stravaganti, e le cattive relationi, e si doverà in questo Contrapunto far sentire ogni cosa ben' ordinata, procedendo con maggior polizia, che sia possibile, osservando esattamente l' ordine delli quattro movimenti dimostrati nel cap 6. della terza Parte.

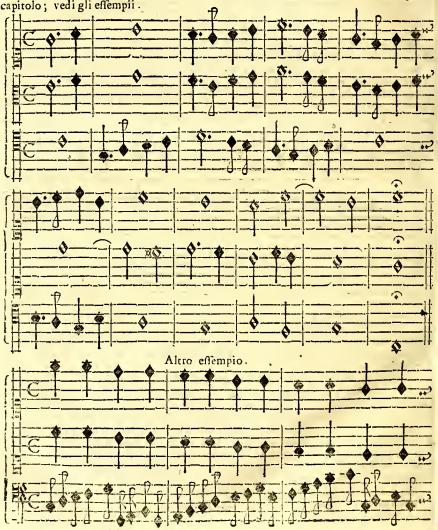
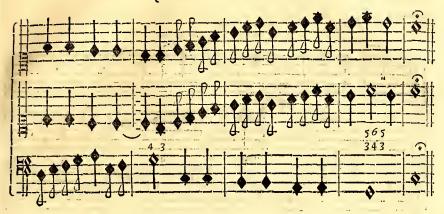
Si sarà pure, che le Parti cantino bene con movimenti, e salti naturali, schivando li scabrosi, e quelli, che si faranno, doveranno essere consonanti, come si disse in altri luoghi, e nelli passaggi di semiminime, e crome, si osserveranno le regole già date.

Nelle tre parti di questo contrapunto, basterà, che una faccia consonanza perfetta.

Vuole il Berardi nella Miscellanea parte 3. carte 158. e 159. che in questo Contrapunto si possi fare la quarta scoperta, e la quinta falsa ignuda fra le parti di mezzo.

Riuscirà vago questo Contrapunto, se le parti saranno fra loro differenti nelle figure, ò note, il che si farà almeno con una delle tre parti, come si vedrà dagli essempii, e più che saranno variati li movimenti, più sarà vago il Contrapunto.

Non descenderanno, nè meno ascenderanno unite tutte tre le parti, ma riuscirà vago il Contrapunto, e libero dagli errori, se una almeno delle tre parti caminerà con moto contrario delle altre due.

Sarà anche vago contrapunto, se le due parti acute camineranno unite per terza, ò sesta, caminando la parte grave per moto contrario à queste; si farà anche, che due parti caminino veloci, e l'altra tarda; o pure, che due vadino tarde, e l'altra passeggi, dandosi vicendevolmente la muta. Si potrà anche pausare dando riposo al Cantore, e vaghezza al contrapunto, il che si concede anche nel contrapunto à due; ma questo pare, che sia proprio del contrapunto fugato per dar campo all' entrar de soggetti, come si vedrà ne proprii capitoli. Le cadenze in questo contrapunto saranno quelle a tre dimostrate in questo capitolo; vedi gli essempii.

Altro essempio.

Le Legature ſi uſeranno, come dagli eſſempii.

Con la parte di ſopra.

Con la parte di ſotto.

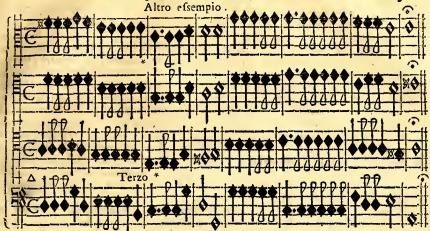
Del Contrapunto diminuto a Quattro.

Queſto è il più perfetto contrapunto di tutti gl' altri, perche contiene la melodia di tutte le conſonanze. In eſso non doveranno mai mancare la terza, quinta, ò in ſuo luogo la ſeſta, & ottava, e loro replicate, e ſi doverà ſchivare che non vi ſiano conſonanze vuote, ma che le parti ſiano fra loro ben proportionate, e vicine, con l'ordine già dato nel cap. 3. di queſta quarta parte; ſi ſchiverà pur anche, che non caminino tre parti con il medeſimo moto, per ſchivare le relationi di due quinte, & ottave. Alcuni vogliono, che ſi poſſi fare, come dagli eſsempii, che dal ſegno * ſi vedrà; mà vi accaderà un'inconveniente, che dimoſtraremo dopo havere poſto ſotto l'occhio gli eſsempii. Vogliono, che in queſto contrapunto non vi ſii tanto rigore di regola; pure ſarà bene oſservare ogni diligenza per renderlo purgato più che ſia poſſibile. Sarà bene, che le parti caminino per movimenti ſeparati, mà varii, e diſtinti fra loro, ò pure che una parte ſti ferma, e l'altre ſiino fra loro contrarie ne moti; in ſomma più che ſarà intrecciato, e vario, più ſi renderà vago, armonioſo, e dotto. Si potranno ſare cadenze, e legature d'ogni ſorte con li debiti modi, &c. nel reſto ſi oſserveranno tutte le regole, ſi particolari, come generali date per gli altri Contrapunti; e ſi potrà pauſare, &c. vedi gli eſsempii.

Haverà

Haverà osservato il nostro Testore dalli segni * posti nelli due sopranotati essempii (che sono del P.Maestro Rivotorto) che nel moto delle tre parti acute, vi cadono due quarte, e due terze, cosa communemente concessa da tutti li contrapuntisti; l'inconveniente adunque, che occorre in questi moti simili delle tre parti è questo, che se non vi entrano due quinte, & ottave, vi deve almeno sforzatamente entrare le due quarte, che sono tolerate dalli contrapuntisti, mà da queste ne nasce (come habbiamo noi osservato) che usando li Musici in mancanza di soprani naturali, far cantare la parte del soprano ad un Tenore all' ottava bassa, la parte di soprano, che era più acuto dell'Alto, e Tenore, viene ad essere non solo più bassa di essi, mà si mutano pur anche tutte le consonanze, che fra questi occorrono; e l'inconveniente maggiore è, che la quarta talvolta diventa quinta, particolarmente quando sarà nella parte acuta posta sopra la terza, che quando sarà posta nella parte grave sotto la terza, non diventa quinta, mà sesta; sì che dalle due quarte, si passa alle due quinte, come da gli essempii. Il segno Δ è il soprano mutato in Tenore all' ottava bassa.

Altro.

Altro essempio.

Si che può considerare lo studioso quanto detrimento ricevono le compositioni quando non sono cantate ne siti proprii, e naturali; mentre che le terze diventano seste, e le seste terze (parlo fra le parti acute, e non con la parte del Basso) le quarte poi diventano, ò seste, ò quinte, e se saranno due quarte, si convertiranno in due seste, ò in due quinte, siche per ischivare questo inconveniente sarà molto meglio sfuggire questi moti simili con tre parti, e se si dovranno usare astretti dalla necessità, stimarei meglio, che si facessero come nel secondo, e terzo essempio, perche rivoltandosi il soprano alla bassa, le due quarte riusciranno seste, e non quinte; è però vero, che la quarta sopra la quinta tramezzata dalla terza fà miglior effetto, & armonia, che non fà posta in qualsivoglia altra forma.

Io non sò per qual causa concedino li Musici Pratici le due quarte, quando negano con tanto rigore le due perfette, come li unisoni, quinte, & ottave; le due imperfette, come le due terze, e seste della medema specie,& anche le due dissonanze di specie consimili, come si disse nella terza parte, se è vero, che si faccia questo per non esservi diversità d'Armonia, il medesimo accade nelle due quarte; onde io non sò altro che dire, se non che essendo anomala frà le consonanze, e dissonanze gli diano questa prerogativa frà le parti di mezzo, ò pure per non rendere forse tanta difficoltà nell'Arte del Contrapunto.

Del componere à Voce sola.

Non hò ritrovato Scrittori Armonici, che habbino dato regole per la compositione à voce sola. Pare, che il vocabolo *compositione* non si possi addattare alla compositione di una sol voce, derivando dal latino *compositio* quasi *simul positio*, il che non accade ad una sol voce; mà se noi osservaremo, che la compositione ad una sol voce si forma per li gradi, ò intervalli armonici frà di loro debitamente connessi in ordine Armonico, pigliando li salti, e passaggi regolari, e proprii, lasciando gl'improprii, & irregolari, come si è dimostrato nel cap. 16. della seconda parte, non vi sarà alcun dubbio, che anche al modo di far cantare una parte sola non se gli possi dare il nome di compositione, & almeno se li dirà compositione in quanto che la voce à accompagnata dall'istrumento, e per questa considerazione io mi dò à credere, che niuno ne habbi parlato, volendo forse, che questa forma di componere cada sotto le regole, che si danno del componere à due: Sotto questa consideratione adunque noi daremo qualche regola del componere à voce sola, & è che:

Si

Si dovrà principalmente osservare le corde del Tuono, e sopra quelle stabilire la modulatione, la quale deve essere tutta leggiadra con passaggi à proposito, e con salti regolari, e proprii, e non scabrosi, & improprii, e sgarbati, che formino la modulatione aspra, e dura, e diino fastidio al cantore in proferirli, e tedio all'uditore in sentirli. Li passaggi veloci non anderanno di salto, mà più uniti, che si potrà, perche come si disse nel citato cap. *16.* è troppo difficile alla voce humana il caminare con tanta prestezza per salti, non havendo quella facilità, che hà la mano nel toccare li tasti degli strumenti. Dovrà pure havere bell'aria, vago andamento, & ottima modulatione addattata alle parole, cioè che non sia barbara nelle parole dolci, & amene, e così nelle parole aspre non si farà la modulatione dolce, e placida, mà severa, vigorosa, virile, & incitata con andamenti proprii per movere li sensi, ò allo sdegno, ò alla pietà, ò all'allegrezza, ò alla mestitia, e divotione &c. conforme sarà il senso delle parole. La regola per disponere li sensi à tali affetti l'habbiamo data nel cap. 20. della seconda parte, e questa dovrà osservare il nostro Testore; e per fine essendo questa compositione, si puol dire, quasi totalmente priva d'Armonia, si dovrà far largo con una vaga, & elaborata modulatione.

Nell'accoppiamento della voce con l'istrumento si osservaranno le regole date per la compositione à due, & in oltre le seguenti, se la parte che canta anderà veloce con figure di crome, e semicrome, il Basso continuo anderà lento; se la parte, che canta anderà lenta, si potrà fare il Basso continuo volante; nelle tirate si accompagneranno li capi, e fondi, & anche li quarti, se farà bisogno; se poi le semiminime, crome, e semicrome salteranno, bisogna, che li compagnamenti del Basso continuo siino tutti buoni; li compagnamenti dovranno essere con pochi tasti per non occupare la voce, che canta, e se questa farà qualche pausa, dovrà il Basso continuo sonare qualche galanteria fioreggiata, ò pure replicare l'inventione cantata, ò formare nova aria, che si dovrà cantare, onde starà bene, e farà vago sentire, se l'Organo farà talvolta il soggetto, che si dovrà cantare, & anche replicarlo dopo cantato, il che servirà anche di riposo al Cantore, mà si userà questo modo per poco tempo, e con discretione, perche non fà molto bel sentire l'Organo solo, e forse può dare sospetto all'uditore, che il Cantore sii fuori della sua parte, e non sappi quello si faccia, e tiene l'uditorio in una fastidiosa espettatione. Dovrà la voce principiare à cantare in ottava, & unisono con il Basso continuo, e talvolta in quinta, e terza, terminando poi con le cadenze, che si dimostreranno. Si potranno usare à tempo, e luogo proprio le false, le sincope, e le legature, le quali si risolveranno con le buone regole, e con giudicio.

La parte del Basso cantata a voce sola anderà assai unisona con il Basso continuo, talvolta però toccherà la terza, e quinta, e batterà anche di passaggio la sesta, se anderà veloce, il Basso continuo toccherà solo il principio delle tirate, e nelli passaggi li quarti conforme porterà il bisogno, e così anche li salti; nel resto si osserverà quanto si disse di sopra; le sue cadenze saranno da Basso di quinta in giù, &c. e talvolta sarà quelle delle parti acute, come cadenze medie, mà però mai si faranno nelle cadenze proprie, e reali, e nel fine della compositione.

Essempii per le cadenze.

CAP. VII.

Delle regole per la formatione del Contrapunto sopra il Basso.

IN qualsivoglia Contrapunto devono le parti acute havere relatione alla parte più grave, e bassa; il che maggiormente si deve osservare nelle compositioni a più voci, e perche questa parte bassa in alcuni passi, e moti della sua modulatione, brama certi particolari accompagnamenti, perciò a sodisfatione del nostro Testore li dimostraremo nel presente Capitolo. In due modi si può considerare la modulatione della parte bassa; l'uno per grado, e l'altro per salto.

Degli accompagnamenti sopra la parte bassa per grado.

Ogni nota della parte bassa brama gli accompagnamenti di terza, quinta, & ottava con le replicate loro, come si disse, fuorche le note in ♮ mi, & E la mi, che vogliono la sesta, e specialmente quando passano alla sua nota vicina, fuorche quando tali note fossero le corde principali del Tuono, che in tal caso se li deve dare la quinta, e non la sesta; si osservarà anche tal regola nelle note segnate con li segni accidentali del b molle, e diesis, & a dirla schietta in tutte quelle note, che diranno *Mi* tanto naturalmente, quanto accidentalmente, vedi gli essempii.

5. 6 5. 5. 6. 5. 5. 6. 5. 5. 6. 5. 5. 6. 5.

Al ♮ mi anche fuori di queste occasioni se li darà la sesta per essere la sua quinta falsa ; l'E la mi poi non sarà tanto soggetto à questa regola, anzi in altre occorrenze li starà bene la quinta.

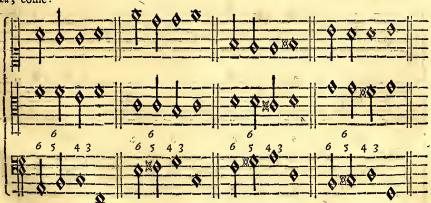
Alle note per grado si darà anche un'altro accompagnamento, e sarà, quando una nota descenderà, se li darà nel primo quarto la quinta, e nel secondo la sesta, e se sarà nota di una battuta, se li darà nell'ultimo quarto la sesta; quando ascenderà si farà, che una parte facci ottava, e nel secondo quarto farà settima, e si anderà ad incontrare per quinta, e se sarà nota di una battuta, si farà settima nell'ultimo quarto, come dagli essempii.

Ascendendo la parte bassa per grado con più note di una battuta se li darà quinta, e poi sesta, sincopando con una parte, e poi si anderà alla cadenza, come si vede dal primo essempio; in questa regola si eccettueranno l'E la mi ascendente per grado in F fa ut, & il ♮ mi passando al C sol fa ut, a quali per ordinario si darà la sesta, e poi la quinta, vedi il secondo essempio.

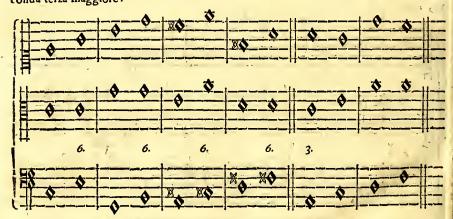
Quando poi descenderanno si farà all'incontrario, dando prima la sesta, e poi la quinta, e si passerà alla cadenza di quarta, e terza, come dal primo essempio; si potrà anche fare questo passo con gli accompagnamenti di settima, e sesta, & in tal caso l'ultima sesta dovrà essere maggiore, come dal secondo essempio, si darà pur anche sesta maggiore all'ultima delle tirate, abbenche non vi siano gli accompagnamenti di settima, e sesta, vedi gli essempii.

Primo

Se le note del Baſſo ſaranno aſcendenti, e deſcendenti con figure di poco valore, le parti acute potranno ſtar ferme, (quando però un ſolo accompagnamento poſſi ſervire à tutte) ſtando poi ferma la parte baſſa ſi potranno movere l'acute; di ciò non occorrono eſſempii.

Se trè note di grado aſcenderanno, e l'ultima farà cadenza, alla prima ſi darà ſeſta minore; alla ſeconda quinta falſa, e ſeſta minore, e la terza farà cadenza di quarta, e terza, come.

Degli accompagnamenti ſopra la parte del Baſſo per ſalto.

Calando la parte Baſſa per ſalto di terza maggiore così naturale, come accidentale; ſi darà alla prima nota la terza, e ſeſta minore, & alla ſeconda nota la terza maggiore, e quinta. Quando poi calerà per ſalto di terza minore, ſi darà alla prima nota terza maggiore, & alla ſeconda la terza minore, ò maggiore, conforme richiederà la compoſitione, e tal regola ſpecialmente ſi oſſerverà con il ſalto del D la ſol re al ♮ mi, al quale ſi darà la ſeſta, eſſendo la ſua quinta falſa, e ſe il Compoſitore non vorrà dare alla prima nota la terza maggiore, ſarà obligato ſegnarla per regola dell' Organiſta.

Salendo la parte Baſſa con ſalto di terza maggiore, sì naturale, come accidentale; ſi darà alla prima nota la terza maggiore, e la quinta; & alla ſeconda terza minore, e ſeſta. Aſcendendo poi con terza minore, ſi darà alla prima nota terza minore, & alla ſeconda terza maggiore.

Facendo la parte Baſſa ſalto di quarta in giù, e quinta in sù, ſi darà alla prima nota terza minore, & anche talvolta terza maggiore conforme la natura della compoſitione; e ſe ſarà figura di una battuta, ò almeno di mezza, ſe li darà terza, e quinta, e poi quarta, e ſeſta; ſi potrà anche in certe occorrenze dargli quarta, e ſeſta aſſolutamente, & alla ſeconda nota ſi darà terza maggiore, ò minore, e quinta, vedi gli eſſempii.

Facen-

Facendosi poi salto di quinta in giù, e quarta in sù; se non farà cadenza, se li darà assolutamente terza maggiore, e se occorrerà darvi la terza minore si dovrà segnare; se poi farà cadenza di quarta, e terza, se gli daranno li soliti accompagnamenti, vedi gli essempii.

Queste regole date per li accompagnamenti sopra li moti della parte Bassa si dovranno anche osservare dagli Organisti, poiche il suonare l'Organo è un componere con le dita, e la tastatura serve ad essi per Cartella; anzi certi accompagnamenti sono *ad libitum* del Compositore, mentre il Cantore tanto li fà senza che siano segnati da esso, mà dagli Organisti devono esser fatti con diligenza, perche se non sono fatti da essi, non sono fatti dagli altri; anzi à molte corde, che restano vacue nelle compositioni per la difficoltà, che tal'hora s'incontra nell'Armonica Tessitura, deve supplire il suono dell' Organo.

E queste sono le regole che si devono osservare nelli contrapunti sciolti, così semplici, come diminuti, ne quali talvolta sarà anche lecito nelle compositioni di quattro, è più voci di privarsi di qualche consonanza, per schivare qualche passo di cattiva relatione, ò di salto irregolare, e falso, che potesse occorrere frà le parti, ritornando poi alla piena, e perfetta Armonia.

Per compimento del trattato del contrapunto sciolto, dimostreremo le cadenze degli otto Tuoni de Moderni, che sarà il motivo del seguente capitolo.

CAP. VIII.

Delle Cadenze degli otto Tuoni delli Moderni.

NOn ostante che habbiamo dimostrato à sufficienza il modo di formare le cadenze, ad ogni modo *ex abundanti* à sodisfattione del nostro Lettore poneremo le cadenze di ciascheduno delli otto tuoni alla moderna, dalli quali potrà da se stesso lo studioso formarne quelle delli dodeci del Glareano.

Nota, che la legatura nelle cadenze, si potrà fare con qualsivoglia delle trè parti acute à beneplacito del Compositore.

Primo Fondam. Regol. Media. Irregolari. Finale.

Secondo Fonda. Regol. Media. Irregolari Finale.

Terzo Fondam.
Regol.
Media.
Irregolari.
Finale.
7 6
Quarto Fondam.
Regol.
Media.
Irregolari.
Finale.

Quinto Fonda.
Regol.
Media.
Irregolari.
Finale.
Sesto Fondam.
Regol.
Media.
Irregolari.
Finale.

Settimo Fondam.
Regol.
Media.
Irregolari.
Finale.
Ottavo Fondam.
Regol.
Media.
Irregolari.
Finale.

CAP. IX.

Della natura, e proprietà delli Tuoni.

NEl Cap. 20. della seconda parte habbiamo dimostrato la natura, e proprietà degl'intervalli formati dalla modulatione delle parti; e nel Capitolo secondo della terza parte si è manifestato la naturalezza delle consonanze, e dissonanze; onde essendo queste formate dagl'intervalli, e l'Armonica Melodia dalle consonanze, e dissonanze, considerate sotto un determinato Modo, ò Tuono, si dovrà adunque nel presente Capitolo investigare la natura, e proprietà delli Modi, accioche sappi regolarsi il nostro Testore nell'addattare un Tuono, ò Modo adequato alla natura, e proprietà delle parole, che dovrà contessere negli Armonici Concenti, per cavarne affetti consimili alla materia, che dovrà rappresentare nelle sue compositioni.

Il Diruta nel terzo libro della seconda parte del Transilvano dimostra la natura delli Tuoni secondo la dispositione del Glareano, e l'Artusi nell'Arte del Contrapunto, secondo la mente del Zarlino, ma così brevemente, che poco frutto ne può cavare il nostro Testore, onde noi per renderlo pienamente istrutto, e sodisfatto ci appigliaremo alla dimostratione, che ne fà il Bontempi nell'Historia Musica, parte seconda della pratica moderna, corollario 21. carte 241. Dimostraremo adunque la natura, e proprietà delli dodeci Tuoni secondo la commune dispositione de nostri Antecessori.

Si dovrà rammemorare quello, che si disse nel cap. 20. della seconda parte, e 2. della terza circa la natura degl'intervalli, e delle consonanze, e dissonanze, e specialmente delle terze minori, che per natura loro sono meste, e delle maggiori, che sono allegre; come pure la diversità delle quarte, e quinte considerate, e dimostrate nel sopracitato Capitolo, delle quali sono composte le ottave, e sopra esse si formano li Tuoni; & abbenche queste quarte, e quinte habbino diversa natura secondo la diversa positione delli semituoni in esse considerati, ad ogni modo è osservatione ferma, e certa, che nella divisione Armonica rendino il Tuono allegro, e mesto nell'Aritmetica.

Dimostra adunque il Bontempi nel sopracitato luogo in ciascun Tuono diverse qualità, sì per la divisione Armonica, & Aritmetica, come per le terze, e cadenze, che in ciascheduno d'essi occorrono, come quì sotto si vedrà.

Il Primo Tuono è fondato nella diapason D. e d. tramezzata, secondo li Musici Pratici, Armonicamente dall' A. & è Autentico, le sue qualità sono quattro.

La Prima è Allegro per la divisione Armonica.

La Seconda è Mesto per la cadenza principale di 4. 3. nelle corde a & D. ò pure per la cadenza di 7. 6. frà le corde E. & D.

La Terza è Soave per la prima cadēza mezzana di 4. 3. trà E. & A. ò pure di 7. 6. trà ♮ & A

La Quarta è Lamentevole per la seconda cadenza mezzana di 4. 3. trà le corde C. & F. ò pure di 7. 6. tra G. & F. e per la terza minore tra D. & F. onde da queste qualità si rende pietoso, e religioso; & è il terzo secondo la dispositione del Zarlino.

Il Secondo è fondato nella Diapason A. & a. divisa Aritmeticamente dal D. & è Plagale, le sue qualità sono trè.

La Prima è Mesto per la divisione Aritmetica, e per la terza minore trà D. & F. e per la seconda cadenza mezzana di 4. 3. tra C. & F. ò pure di 7. 6. trà G. & F.

La Seconda è giocondo per la cadēza principale di 4. 3. trà E. & A. ò pure di 7. 6. trà ♮ & A.

La Terza è Grave per la prima cadenza mezzana di 4. 3. tra a. & D. ò pure di 7. 6. trà E. & D. onde da queste trè cagioni si rende modestamente giocondo, e religioso; & è il quarto secondo la dispositione del Zarlino.

Il Terzo è fondato nella Diapason E. & e. divisa Armonicamente dal ♮ & è Autentico, le sue qualità sono sei.

La

La Prima è Allegro per la divisione Armonica.

La Seconda è Mesto per la terza minore tra E. e G.

La terza è Modesto per la cadenza principale di 4. 3. tra ♮ & E. ò pure di 7. 6. tra F. & E.

La Quarta è Duro per la cadenza prima mezzana di 4. 3. trà F. ✕. & ♮ che vi si usurpa.

La Quinta è Vigoroso per la seconda cadenza mezzana di 4. 3. trà D. e G. ò pure di 7. 6. frà l'a. e G.

La Sesta è Flebile per la cadenza di 7. 6. tra C. e ♮ da queste qualità è atto alle essagerationi modeste, & allegre, che si risolvono poi in sdegno, e lamentationi, & è il quinto secondo la dispositione del Zarlino.

Il Quarto è fondato nella Diapason ♮. e ♮ divisa Aritmeticamente dall'E. & è Plagale, le sue qualità sono cinque.

La Prima è Mesto per la divisione Aritmetica, e per la terza minore di E. & G.

La Seconda è Aspro per la cadenza principale di 4. 3. tra F. ✕ e ♮ che vi si usurpa.

La Terza è Molle per la prima cadenza mezzana di 4. e 3. tra ♮ & E. ò pure di 7. 6. tra F. & E.

La Quarta è Allegro per la seconda cadenza mezzana di 4. 3. tra d. e G. ò pure di 7. 6. tra a. e G.

La Quinta è Languido per la cadenza di 7. 6. trà F. & E. da queste qualità ama la mestitia, & il dolore con sdegno, e lamentationi, & è deprecativo; secondo la dispositione del Zarlino è il sesto.

Il Quinto è formato dalla Diapason F. & f. divisa Armonicamente dalla Corda C. & è Autentico; le sue qualità sono quattro.

La Prima è Allegro per la divisione Armonica, e per la terza maggiore posta tra F. & a.

La Seconda è Lamentevole per la cadenza principale di 4. 3. tra il C. & F. ò pure di 7. 6. tra il G. & F.

La Terza è Severo per la prima cadenza mezzana di 4. 3. tra G. e C. ò pure di 7. 6. trà D. e C.

La Quarta è Soave per la seconda cadenza mezzana di 4. 3. tra l'E. & A. ò pure di 7. 6. trà il ♮. & A. onde si rende maestoso, autorevole, e grave, & insieme giocondo, e soave; & è il settimo secondo la dispositione del Zarlino.

Il Sesto è fondato nella Diapason C. e c. divisa Aritmeticamente dal F. & è Plagale, le sue qualità sono cinque.

La Prima è Mesto per la divisione Aritmetica, e per la cadenza di 7. 6. trà il G. & F.

La Seconda è Allegro per la terza maggiore tra F. & a.

La Terza è Ardito per la cadenza principale di 4. 3. tra G. e C. ò pure di 7. 6. tra D. e C.

La Quarta è Lamentevole per la prima cadenza mezzana di 4. 3. tra C. & F. ò di 7. 6. tra G. & F.

La Quinta è Giocondo per la cadenza seconda mezzana di 4. 3. tra E. & A. ò pure di 7. 6. tra ♮. & A. sì che da queste qualità tiene un'allegrezza modestamente ardita, & è per le supplicationi flebili, gravi, e devote; questo è l'ottavo, secondo la mente del Zarlino.

Il Settimo è fondato nella Diapason G. e g. divisa Armonicamente dal d. & è Autentico; le sue qualità sono cinque.

La Prima è Allegro per la divisione Armonica, e per la terza maggiore tra G. e ♮.

La Seconda è Vigoroso per la cadenza principale di 4. 3. tra d. e G. ò pure di 7. 6. trà l'a. & G.

La Terza è Mesto per la prima cadenza mezzana di 4. 3. trà l'a. e D. ò pure di 7. 6. trà l'E. e D.

La Quarta è Duro per la seconda cadenza mezzana di 4. 3. tra F ✕. e ♮ che vi si usurpa.

La

La quinta è Flebile per la cadenza di 7. 6. tra C. e ♮. onde è atto ad esprimere cose severe, e maestose; secondo la dispositione del Zarlino è il nono.

L'Ottavo è fondato nella Diapason D. e d. divisa Aritmeticamente dal G. & è Plagale, le sue qualità sono cinque. La prima è Mesto per la divisione Aritmetica. La seconda è Allegro per la terza maggiore tra il G. e ♮ e per la prima cadenza mezzana di 4. 3. tra d. e G. ò pure di 7. 6. tra l'a. e G. La terza è Grave per la cadenza principale di 4. 3. tra l'a. e D. ò pure di 7. 6. tra l'E. e D. La quarta è Aspro per la seconda cadenza mezzana di 4. 3. di F. ♯ e ♮ che vi si usurpa. La quinta è Languido per la cadenza di 7. 6. tra C. e ♮. questo pure servirà ad espressioni, che passano dalla mestitia alla crudeltà, e poi gravemente alla dolcezza, e tenerezza; questo è il decimo, secondo l'ordine del Zarlino.

Il Nono è fondato nell'ottava A. & a. diviso Armonicamente dall'E. & è Autentico; le sue qualità sono cinque. La prima è Allegro per la divisione Armonica. La seconda è Mesto per la terza minore a. e c. La terza è Soave per la cadenza principale di 4. 3. tra E. & A. ò pure di 7. 6. tra ♮. & A. La quarta è Modesto per la prima cadenza mezzana di 4. e 3. tra ♮ & E. ò pure di 7. 6 tra F. & E. La quinta è Severa per la seconda cadenza di 4. 3. tra G. e C. ò pure di 7. 6. tra D. e C. onde si rende ardito, e modestamente allegro, e serve a materie dolci, e soavi; questo nella dispositione del Zarlino è l'undecimo.

Il Decimo è fondato nella Diapason E. & e. divisa Aritmeticamente dall'A. & è Plagale, le sue qualità sono quattro. La prima è Mesto per la divisione Aritmetica, e per la terza minore tra a. e c. La seconda è Molle per la cadenza principale di 4. 3. tra ♮ & E. ò pure di 7. 6. tra l'F. & E. La terza è Giocondo per la prima cadenza mezzana di 4. 3. tra e. & a. ò pure di 7. 6. tra ♮. & a. La quarta è Ardito per la seconda cadenza mezzana di 4. 3. tra G. e c. ò pure di 7. 6. tra D. e c. onde questo servirà per espressioni flebili, e pietose con ardimento, & allegrezza modesta, & in occasioni di preghiere; questo, secondo il Zarlino, è il duodecimo.

L'Undecimo è fondato nella Diapason C. e c. divisa Armonicamente dal G. & è Autentico, le sue qualità sono tre. La prima Allegro per la divisione Armonica, e per la terza maggiore tra C. & E. e per la prima cadenza mezzana di 4. 3. tra d. e G. ò pure di 7. 6. tra l'a. e G. La seconda è Ardito per la cadenza principale di 4. 3. tra G. e c. ò pure di 7. 6. tra D. e c. La terza è Molle per la seconda cadenza mezzana di 4. 3. tra ♮. & E. ò pure di 7. 6. tra F. & E. e da queste tre cagioni si rende sdegnoso, guerriero, e minaccievole, è però anche maestoso, e soave; questo è il primo nella dispositione del Zarlino.

Il Duodecimo è fondato nella Diapason G. e g. divisa Aritmeticamente dal c. & è Plagale, le sue qualità sono quattro. La prima è Mesto per la divisione Aritmetica. La seconda è Allegro per la terza maggiore tra c. & E. e per la cadenza principale di 4. 3. tra d. e G. ò pure di 7. 6. tra a. e G. La terza è Ardito per la prima cadenza mezzana di 4. 3. tra G. e c. ò pure di 7. 6. tra D. e c. La quarta è Molle per la seconda cadenza mezzana di 4. 3. tra ♮. & E. ò pure di 7. 6. tra F. & E. e per queste qualità è atto ad esprimere cose ardite, e sdegnose, che passano poi alla mansuetudine, & all'espressioni languide, e lamentevoli, questo è il secondo del Zarlino.

E queste sono speciali osservationi del Bontempi, registrate da noi con la miglior chiarezza, & ordine, che habbiamo potuto, per le quali tutti li Compositori Armonici gli devono molta obligatione, mentre che se saranno con giudicio disposte nelle loro compositioni, non potranno riuscire, se non più che buone, & ottime, e se unirà il nostro Testore à queste le osservationi, che habbiamo date nel cap. 20. della seconda parte circa la modulatione delle voci, potrà eccitare gl'animi humani alle affettioni, non già alli miracoli decantati dagl'Antichi, mà solo alla pietà, al pianto, all'allegrezza, all'ira allo sdegno, al compatiimento, & altre affettioni humane, per quanto, che si può estendere la sfera dell'Armonica attività.

CAP.

CAP. X.

Del Contrapunto Fugato in genere.

IL Contrapunto à ſoggetto, che communemente vien chiamato Contrapunto Fugato, è il più bello, e migliore ornamento, che habbi l'Arte Armonica; onde havendo noi dimoſtrato il contrapunto ſciolto, e ſenza obligatione di ſoggetto alcuno, dimoſtraremo al preſente il modo di formare il Contrapunto con l'obligatione del ſoggetto, il quale ricerca tutta l'applicatione per eſſere il più vago, e dotto degl'altri Contrapunti. Quella particella della cantilena, ò pure tutta eſſa cantilena, che dà la norma di modulare, ò pure, che è replicata dalle altre parti, ſi chiama ſoggetto, e perche antecede le altre parti, fù chiamata guida, & antecedente; e le parti, che la ſeguono, ſi diſſero conſequenti; sì che queſti Contrapunti hebbero la denominatione di Conſequenze, Reditte, e Fughe.

Il Kirchero nel libro quinto della Muſurgia cap. 19. §. 2. pag. 368. deſcrivendo la fuga diſſe, *Eſt autem fuga unius, & ejuſdem clauſulæ in diverſis cantilenæ partibus ſucceſſiva quædam repetitio, & artificioſa diſtributio*, e perche le parti ſi vanno frà loro imitando nell' aria del cantare, fù anche detto Contrapunto Imitato, sì che diremo con il P. Maeſtro Rivotorto, che *Il Contrapunto à ſoggetto è quello nel quale una parte và ſeguendo, & imitando l'altra, replicando in varii luoghi l'iſteſſa cantilena, ò ſoggetto, ò imitatione*, ſi veda l' eſſempio nel cap. 2. di queſta quarta parte. *Si chiama fuga*, dice il Berardi nelli Documenti Armonici lib. 1. docum. 16. *à ſomiglianza d'uno, che fuggendo, l' altro lo ſegue per l'iſteſſa via, ò ſentiero. Replica dal replicare le medeſime note, nome per ſe ſteſſo chiariſſimo. Reditta perche ridice, e referiſce quello, che l'altra parte hà detto, e cantato prima. Imitatione, perche quello, che ſegue il primo cerca ogni sforzo d'imitarlo per quanto può, sì negl'intervalli, e tempi, come in ogni altro movimento, procurando di ridire tutto quello, che hà detto il primo. Altri l' hanno chiamata Conſequenza pigliando la denominatione dal ſillogiſmo, che uſano i Logici, &c.* sì che potiamo dire, che il Contrapunto à ſoggetto non è altro, che un obligo, che ſi piglia il Compoſitore di far cantare à più parti quelle iſteſſe note, overo altre conſimili à quelle, cha hà cantato la parte principale: Queſto modo di Contrapunto obligato, ſi divide principalmente in Imitationi, e Fughe, e queſte in varie ſpecie come ſi dimoſtrerà nel Capitolo di eſſe Fughe. Per formare adunque il Contrapunto obligato, (ſia Imitatione, ò Fuga, ò Canone) ſi devono oſſervare alcune regole generali, e ſono

Primieramente, che la Fuga ſtii nelle corde del Tuono V. G. che ſe foſſe la Fuga del primo, le ſue corde regolatrici, che ſono la principale in D. e la media, ò regolatrice (che divide li tuoni per la diviſione Armonica, ò Aritmetica) in A. ſopra queſte devono le Parti principiare il ſoggetto, oſſervando frà eſſe la diſtanza di quarta, e quinta, e talvolta di uniſono, & ottava, mà queſto modo non è ſtimato molto buono, perche non forma la diviſione del Tuono, che è, come ſi diſſe, l'Aritmetica, e l'Armonica, sì che per oſſervare queſta diviſione, ſi farà, che nel Tuono Autentico, la Parte, che proponerà la Fuga moduli per la quinta, principiando dalla corda principale del Tuono, e l' altra parte modulerà per quarta principiando dalla corda media, con queſta regola, che il Tenore corriſpondi al Canto; & il Baſſo all'Alto; Nel Tuono Plagale la parte, che proponerà il ſoggetto modulerà per quarta principiando nella corda principale del Tuono, e l' altra per quinta, principiando dalla corda regolare. L' Imitatione non ſarà ſoggetta alla ſtrettezza di queſta legge, mà potrà modulare, e principiare dalla ſeconda, terza, ſeſta, e ſetti-

settima, & anche li sarà lecito frà il corpo della compositione toccare corde diverse dalla principale, e regolare a beneplacito del compositore, come meglio se gli renderà comodo.

Sarà ottima osservatione, che la Fuga del Modo Autentico moduli ascendendo; e quella del Modo Plagale descendendo.

Devo dichiarare al mio Testore, che il principiare, che fanno le parti distanti frà loro per l'intervallo di quarta, non è contrario alla regola, che si debba principiare per consonanze buone; mentre che dopo havere aspettato alquante pause, fanno gli attacchi per terza, quinta, & altre buone consonanze, le quali rendono buono l'entrare, che fanno le parti distanti frà loro nel principiare per l'intervallo di quarta, e questo si concede nelli contrapunti à soggetto, e si prohibisce in quelle compositioni, nelle quali principiano le parti assieme, come insegna il Zarlino nelle Istitutioni parte terza cap. 28. carte 174. ove dice. *Quando adunque vorremo incominciare alcuno Contrapunto in fuga, ò consequenza lo potremo incominciare per qualsivoglia delle Perfette, overo Imperfette, & per Quarta anche; Non che le parti incomincino à cantare per questa consonanza; mà dico per quarta rispetto al principio del soggetto con la parte del contrapunto &c.* la quale libertà si concede anche nelli soggetti alla seconda, e settima, come si vedrà dagli essempii a luogo proprio.

Si dovrà inoltre, come si è motivato, far entrare le parti dopo la prima, che forma il soggetto per qualche intervallo di pause, e ciò si osservarà con quante parti entraranno a far il soggetto; non sarà però d'obligatione il fare, che se la prima sarà entrata per esempio dopo due pause, che tutte le altre entrino anch'esse dopo due pause, ma potrà il Compositore entrare con più, e meno, come li tornerà più comodo; è ben vero, che osservando anche le pause, si rende il Contrapunto più studioso; Accioche l'uditore comprendi l'andamento, & aria del soggetto, non dovrà essere la propositione della fuga tanto breve, che appena si possi conoscere, ne meno tanto lunga, che non la possi tenere a mente, onde sarà di una, due, tre, quattro, e più pause; alcuni vogliono, che quattro siino troppo, & il Berardi nelli Arcani Musicali carte 22. vuole, che nelle compositioni a capella la propositione della fuga non passi sei, o sette pause al più; il Tigrini però nel quarto libro del compendio della Musica carte 104. asserisce, che nelle compositioni a più voci non saranno troppo quattro pause, ma nè meno otto, nè dieci. Potrà il Contrapuntista principiare il soggetto con qual parte li piacerà; ma pare, che sia più proprio principiare dal Canto, passando all'Alto, al Tenore, & al Basso, come si vedrà dagli essempii.

L'ordine, che dovrà tenere il nostro Testore nel tessere le compositioni a soggetto, sarà, che la parte, che propone, e fà il soggetto, sii la patrona, e le altre servitrici di quella; onde proposto il soggetto dalla prima parte, farà, che entri la seconda, ripetendo il soggetto fatto dalla prima, e subito essa seconda parte si rende patrona, e la prima sarà servitrice sua, facendo altro andamento, o soggetto tessuto sopra il primo, il quale se sarà anche seguito dalla seconda parte, sarà ottima, e studiosa tessitura; dopo la seconda entrarà la terza parte come patrona delle altre, e la prima, e seconda si renderanno sue serve, formando il concerto con novi andamenti, o pure con armonia d'empitura, facendo quelle consonanze, che si richiedono all'ottimo concerto, e con essa terza parte seguirà a fare li secondi soggetti, fatti dalle due prime, e così si farà con la quarta parte, & anche con le altre parti se facesse il bisogno; ma a quattro pare, che la fuga sia nella sua total perfettione, e che sia migliore, che non è quella a cinque, e sei; anzi stimano meglio li dotti Contrapuntisti, che la quinta parte proponghi nuovo, e diverso soggetto, sfidando le altre parti a nuova aria di cantare; il che sarà di maggior studio, e di molta vaghezza alla compositione.

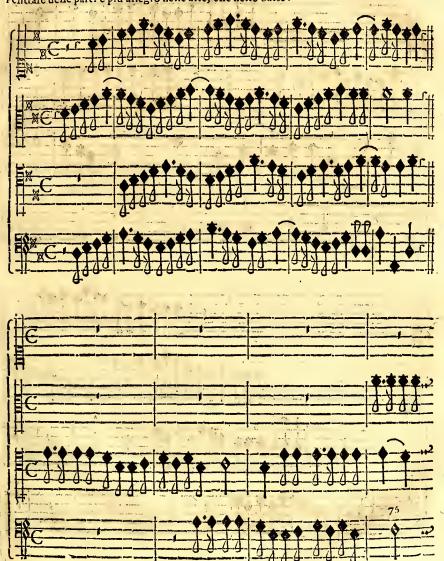
Osservi adunque il nostro Testore il sottoposto essempio a quattro, il quale è tessuto in questa forma: Propone il Canto il soggetto A. e dopo di esso per l'intervallo di una battuta,

tuta, e mezza entra l'Alto, & insino, che fà il soggetto A. il Canto fà li soggetti B. e C. e seguendo l'Alto a fare li soggetti B. e C. imitanti il Soprano nelli semituoni, mediante l'ajuto del ✕ diesis posto in F fa ut, il Canto vi tesse sopra il soggetto D. per imitatione, & empitura imitando non totalmente il soggetto B. e C. e segue esso Canto con le imitationi E. F. G. & H. sino al fine: Sotto il soggetto B. dell'Alto entra il Tenore per le medesime corde del Soprano, non già per l'intervallo di una pausa, e mezza dopo l'Alto, come esso fece con il soprano, ma per due pause dopo il principiare dell'Alto; e questo a fine di formare l'attacco, che stii bene; facendo adunque il Tenore il soggetto A. l'Alto segue a tesservi il soggetto C. di già formato dal Soprano, seguendo in fino al fine con l'imitationi D. E. & F. Una pausa, e mezza dopo il Tenore entra il Basso, modulando per le medesime corde dell'Alto, aspettando le medesime pause aspettate da esso Alto, e mentre fà il soggetto A. il Tenore li fa sopra il soggetto B. e C. come fece il Soprano sopra l'Alto, e così facendo il Basso il soggetto B. e C. il Tenore vi fa il soggetto D. e facendo il Basso l'imitatione D. il Tenore, e le altre parti vi fanno sopra per empitura l'imitationi, unendosi poi tutte le parti a formare la cadenza.

Osservarà il nostro Lettore, che il Canto, & il Tenore sono simili, e si corrispondono nelle corde della fuga, come pure fanno trà loro l'Alto, e Basso; onde il Canto, e Tenore modulano per la corda principale del Tuono C. l'Alto, e Basso per la media G. in oltre osservarà, che il Canto, & Alto nel loro principiare sono distanti frà loro per quarta, la quale si rende buona per l'attacco, che fa l'Alto per terza; l'attacco poi del Tenore con l'Alto è per quinta, onde forma diversa armonia nel suo entrare di quello fà l'Alto con il Soprano, il Basso poi entra per terza per uniformarsi in tutto, e per tutto con l'Alto, che è suo corrispondente, come si vede anche dalli ✕ diesis in F. fa ut. Si pongono anche le parole per far spiccare maggiormente il soggetto.

E. F. G.
mi ri fi ca vit Dominus ij mi-
D. E.
Dominus ij mi ri fi ca vit Dominus
B. C. D.
fci to te quoniam mirificavit Dominus ij
A. B.
Et fci to te quoniam mi-
H.
ri fi ca vit Dominus mi ri fi ca vit Dominus fanctum fu um &c.
F.
mi ri fi ca vit Dominus fan ctum fu um &c.
E.
mi ri fi ca vit Dominus fanctum fu um &c.
C. D.
ri fi ca vit Dominus mi ri fi ca vit Dominus fanctum fu um &c.
Si

Si può principiare la fuga per qual parte si vuole, come dalli sottoposti essempii; ma l'entrare delle parti è più allegro nelle alte, che nelle basse.

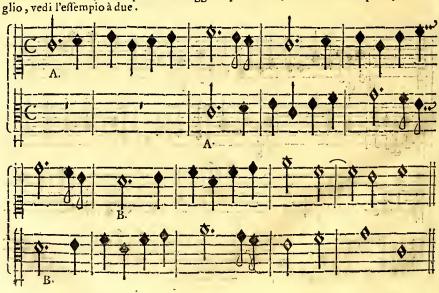
76

Nella compositione si potranno mutar corde, cioè quello, che è stato fatto dal Tenore, e Canto si farà fare dal Basso, & Alto, e quello, che è stato fatto dall' Alto, e Basso si farà fare dal Canto, e Tenore, e se l' entrata delle parti sarà diversa dalla prima, sarà migliore.

Offerverà lo ſtudioſo dalli ſegni * che è replicato il ſoggetto,un tuono più alto della corda fondamentale, il che farà molta vaghezza, onde ſi potrà nel corpo della compoſitione variare le corde, e dopo che ſi haverà fatto ſentire il ſoggetto nelle corde naturali, e proprie del Tuono, lo potrà far ſentire una voce più alto, ò più baſſo, e potrà anche paſſare all'imitatione, e ſe replicherà il ſoggetto più ſtretto; cioè con minor pauſe, farà meglio, vedi l'eſſempio à due.

A.

A.

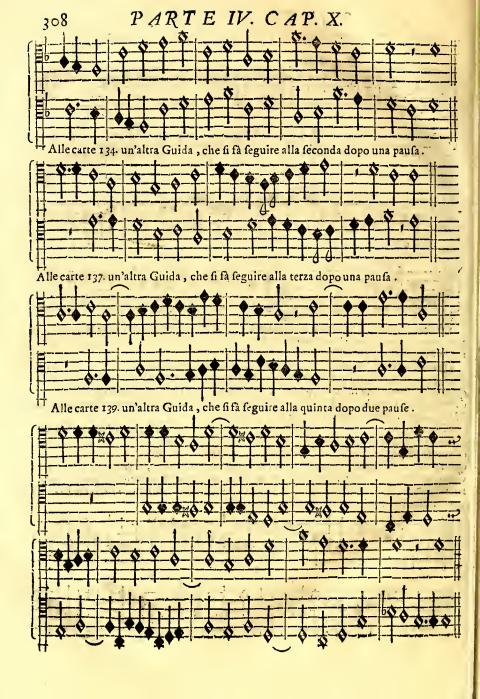
B.

B.

Si potrà anche ſtringere il ſoggetto non ſolo nelle pauſe, mà anche nelle figure Muſicali, come dall'eſſempio.

Chi vorrà adunque ſtringere il ſoggetto nel fine, dovrà teſſerlo nel principio largo, e pare à me, che più, che ſarà il ſoggetto ſtretto, cioè formato con poche pauſe, ſi renderà più difficile, e per conſequenza più ſtudioſo.

Quando ſi farà il ſoggetto nel corpo della compoſitione un tuono più alto, ò più baſſo, ſi procurerà imitarlo più che ſia poſſibile, particolarmente nella ſede delli ſemituoni, e dove foſſe mancante in queſta parte, ſi procurerà formarli accidentalmente con li ſegni di b. molle, ♮ quadro, e ♯. dieſis; ſarà però anche lecito in qualche occorrenza fare un Mi in luogo del Fa, ò pure un Fa in cambio d'un Mi.

Uſano li dotti contrapuntiſti formare alcuni contrapunti in forma di Fuga, chiamati di ſeguito, facendo che una parte ſi tiri dietro un'altra per li medeſimi moti, sì per grado, come per ſalto principiando eſſe parti frà loro per diſtanza di uniſono, ſeconda, terza, quinta &c. per la diſtanza l'una dopo l'altra di mezza, una, due, e più pauſe; & in altri variati modi, che per eſſere ſtudioſi, e curioſi ne apportaremo alcuni del Zacconi regiſtrati nel terzo libro della ſua ſeconda Pratica. Vi moſtro adunque alle carte 133. una guida, che ſi fà ſeguire all'uniſono dopo una pauſa, così.

Alle carte 134. un'altra Guida, che si fà seguire alla seconda dopo una pausa.
Alle carte 137. un'altra Guida, che si fà seguire alla terza dopo una pausa.
Alle carte 139. un'altra Guida, che si fà seguire alla quinta dopo due pause.

Questo modo di componere si può anche usare à trè, come dimostra esso Zacconi alle carte 144. ove si vede, che la guida si fa seguire da due parti, che cantano in terza, vedi il sottoposto essempio fatto all'ottava.

Habbiamo posto sotto l'occhio del nostro Testore li dimostrati essempii per facilitarli il modo di tessere simili compositioni, per lequali ne daremo la seguente regola, fondata sopra il sottoposto essempio: Farà adunque la guida il soggetto A. il quale sarà replicato dopo una pausa, e due tempi dalla parte susseguente, e mentre che questa formerà detto soggetto A. la guida vi tesserà sopra il soggetto B. il quale replicandolo la sussequente, la guida vi forma sopra il soggetto C. quale replicandolo la sussequente, la guida vi formerà sopra il soggetto D. e così negl'altri insino al fine concludendo con la cadenza. Non ti maravigliare se vedrai il soggetto A. replicato dalla sussequente, non per il salto di quinta, mà di quarta, perche questo si è fatto per stare sopra le corde del Tuono, che nel resto vedrai, che la sussequente sempre replica le medesime sillabe Guidoniane della guida, come si può vedere dal solfeggiare di essa compositione, si sono anche poste le parole per rendere più chiaro l'essempio.

D. vultus tui Domine E. lu - - men F. vultus - tui

lumen D. vultus tui Domine E. lu - - men F. vultus

G. vultus tu - i Domi ne dedisti dedisti lætitiam

tui G. vultus tui Domi ne

Con questa regola si potrà anche tessere un soggetto, seguito da un'altra parte per moti contrarii à quelli della guida, come si vede dall' essempio cavato dalla seconda parte della Prattica del Zacconi c. 142.

Fuga contraria all' Ottava.

Da quanto si è dimostrato in sin hora, si può dire, che tutto il modo, & ordine di componere à soggetto, consiste nel dedurre una parte dall'altra, e nel tessere le parti à vicenda, l'una sopra l'altra, con la totale, ò partiale osservatione delli moti loro, e questo basti del Contrapunto fugato in commune.

CAP. XI.

Della Fuga in particolare, e delle sue specie.

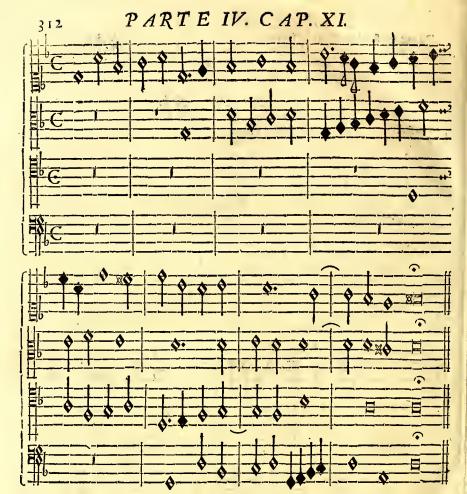
Già si disse nel principio del passato Capitolo quello sia Fuga, e che la sua principale cura deve essere circa l'osservatione delle corde del Tuono, modulando per la sua quarta, e quinta, replicando la susseguente li moti della guida: Habbiamo pur anche detto, che il Contrapunto à soggetto è un'obligatione, che si piglia il Compositore, onde si deve osservare, che l'obligatione è assai differente dalla Fuga, perche essa replica più volte il soggetto sotto diversa armonia, e la Fuga è libera, e sciolta, e l'obligatione è soggetta, & obligata à replicare sempre il medesimo passo. Della Fuga adunque noi al presente apportaremo le divisioni, e specie particolari.

Viene considerata la Fuga dalli Musici Pratici come legata, e sciolta.

La Fuga legata è stata anche detta reale, totale, ò pure integrale, e naturale; questa fù descritta dal Zacconi nel lib. 2. della seconda parte della Pratica cap. 65. carte 113. ove parlando delle Fughe così disse. *Le naturali sono quelle, che integralmente in tutto, e per tutto sono imitate senza verun mancamento, overo aggiuntione in tutte le parti.* Et il Tigrini disse nel 4. libro del Compendio della Musica cap. 2. *Legata si addimanda quella, quando una parte, ò più parti cantano le medesime Note, & spettano le medesime pause, che spetta la Guida.* Vuole l'Artusi nell'Arte del Contrapunto, che questa Fuga si possi fare per moti retti, e contrarii, come dagli essempii.

Fuga per moti retti.

Fuga per moti contrarii.

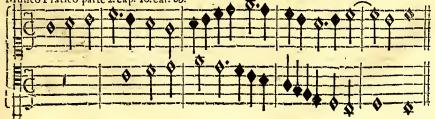
Questa Fuga si principiarà per unisono, 4. 5. 8. & altri intervalli, e questa è l'istessa, che è il Canone, la quale si può racchiudere in una parte sola, come dimostraremo nel proprio Capitolo. Si formerà questa Fuga à due, tre, quattro, e più voci, mà non si potrà osservare in essa la formatione del Tuono, come avvertisce il Berardi nel primo lib. delli Documenti Armonici documento 16. ove forma il sottoposto essempio.

Avvertisce adunque l'Autore, che il *tuono non si può formare di due quinte, ne di due quarte. La formatione del Soprano è del nono tuono trasportato, il Contralto, & Basso dovriano rispondere così, per dare la formatione al tuono.*

E questo basti della Fuga legata.

La

La Fuga sciolta, che fù anche detta libera, partiale, & accidentale, è descritta dal precitato Zacconi ubi supra, ove parlando delle Fughe accidentali così disse, *e l' accidentali quelle, che cavandosi dall' istesse in poco, ò in assai sono simili, mà variabili in una, ò più note, come anche improprie positioni.... le fughe in tutto, e per tutto simiglianti si dicono naturali, l' altre, che sono di più, ò mancanti in qualche cosa, si dicono accidentali, e non proprie.* Et il Tigrini nel sopracitato luogo cap. 30. disse. *Sono adunque le Fughe sciolte quelle, che procedono per un certo numero di figure, che si ritrovano nella parte della Guida, & l'altre figure poi non sono sottoposte à tal legge, nè è obligato il Musico osservare di porre le medesime Figure, ò Pause: mà se una parte procederà per Semibrevi, si può fare, che l'altra proceda per Minime, ò per quali altre torneranno più comode.* Dimostra l' Artusi sopracitato, che anche queste Fughe sciolte si possino fare per moti retti, e per moti contrarii, come dagli essempii.

Varie sono le specie della Fuga sciolta, poiche viene considerata come semplice, e doppia; come Autentica, e Plagale; come Retta, & Inversa, ò Contraria; come Regolare, e Propria; & Irregolare, & Impropria, e come Imitata.

La Fuga sciolta semplice è quella, che semplicemente forma un soggetto, e questo replica una volta sola; la Doppia è quella, che lo replica più volte, e sotto, e sopra, come dimostraremo nel Capitolo delli contrapunti doppii; Altri vogliono, che la Fuga doppia sia quella, che si forma con più soggetti, e di questa pure ne parleremo nel proprio Capitolo. Vedi l'essempio della Fuga sciolta semplice, e propria cavato dal Bononcini nel Musico Pratico parte 2. cap. 10. car. 86.

Nel qual essempio si vede l'osservanza delli tuoni, e semituoni, il che non è di grand' importanza, mà ad libitum del Compositore, e si possono formare senza questa osservatione, e saranno ottime, e regolari, mentre, che abbracciano le corde dell' ottava, che forma il Tuono, come si vede dal sottoposto essempio del medesimo Bononcini cavato nel sopradetto luogo alle carte 87.

La Fuga sciolta Autentica è quella, che modula le sue parti all'in sù; e la Plagale all' in giù, come si vedrà nel Capitolo delle Fughe per tutti li Tuoni.

La Fuga Retta è quella, che le sue parti formando il soggetto modulano concordi all' in sù, ò all'in giù, come si disse del moto Retto nel cap. *6.* della terza Parte. La Fuga Inversa, ò contraria è quella le di cui parti una ascende, e l'altra descende per li medesimi moti, mà contrarii, vedi gli essempii dell'Artusi poco fà rapportati.

La Fuga regolare, e propria è quella che replica l'istessi tuoni, e semituoni, come dal sottoposto essempio del Piovesana nelle Misure Armoniche cap. 23. cart. 51.

La Fuga Impropria, & Irregolare, è la medesima, che è l' Imitatione, e così è anche l'Imitata, della quale se ne parlerà nel seguente Capitolo.

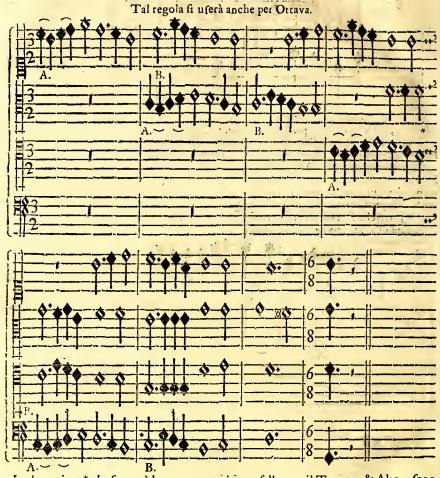
Vedute le specie della Fuga sciolta con i loro essempii cavati da classici Auttori, daremo al nostro Musico Testore alcune regolette per la loro formatione.

Primieramente osservarà le regole date nel passato Capitolo, cavando un soggerto dall'altro, componendovi sopra, come si disse, ò altro contra soggetto, ò pure altre note d' empitura a suo beneplacito. Formarà il principiare delle parti distanti l'una dall'altra come si disse per Unisono; per Quarta, e Quinta, e per Ottava: per Unisono si farà replicare le particelle l'una dopo l'altra dall'A. all' A. dal B. al B. dal c. al c. &c. componendo l'una sopra l'altra, come dall' essempio.

A. B C.

A. B. C.

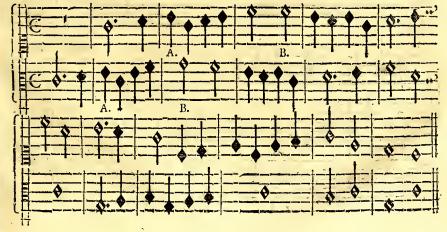
A. B. C.

Tal regola si userà anche per Ottava.

Le due quinte * che sono trà la quarta, e quinta casella con il Tenore, & Alto, sono tolerabili, per essere di specie diversa, cioè una imperfetta, e l'altra perfetta.

Il Modo di principiare le Fughe per quarta, e quinta si è dimostrato negli essempii à quattro rapportati nel Capitolo passato, e si può anche vedere nell'essempio à quattro posto nel fine di questo Capitolo; l'esser poi le parti distanti nel loro principiare per seconda, terza, sesta, e settima, questo è cibo delle Imitationi, come si vedrà nel seguente Capitolo.

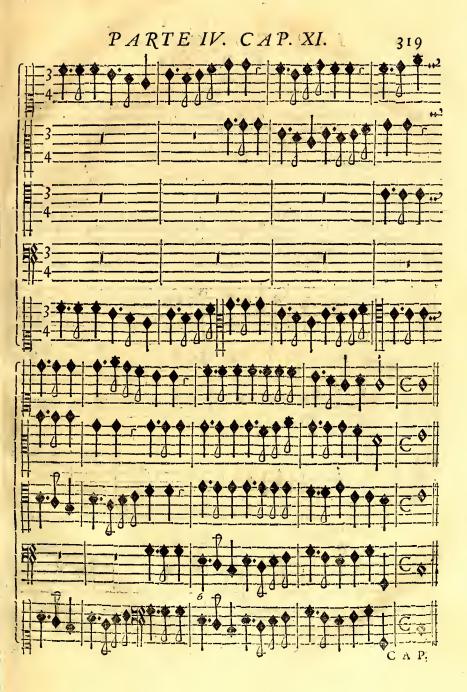
Farà gli attacchi delle parti in terza, quinta, & anche in ottava, mà questo ultimo modo non è molto armonioso. Vuole il Penna ne suoi Albori Musicali cap. 9. carte 84. che l'entrare della terza parte si faccia quando le due parti sono in legatura per far cadenza, ò reale, ò finta, come dall'essempio.

Onde si vede, che la terza parte fà quarta con la seconda, la quale si rende buona, e per la legatura, e per l'accordo in quinta, che fà la terza parte con la prima; ma pare a me, che tale entrata per legatura sii migliore se si farà con la terza parte sopra, come dall'essempio.

Sarà necessario, che osservi il nostro Testore in queste Fughe di tralasciare accuratamente una nota, o per dir meglio un'intervallo per toccare realmente le corde del Tuono, come si è notato nel presente Capitolo con il Berardi, circa la Fuga legata, vedi l'essempio.

In questo Contrapunto di Fuga sciolta, come di Fuga legata, & in altre compositioni di obligo si piglierà qualche licenza, e non si starà tanto nel rigore delle regole generali, mà non si dovrà però abusarsene, mà solo pigliare quello che vorrà la forzosa necessità. Vuole il Piovesana nelle sue Misure Harmoniche, cap. 23. carte 52. che essendo talvolta necessario, che le parti si trovino in unisono, che sii lecito in tal occasione più tosto usare simili passi per poco spatio di tempo, che rompere l'ordine della Fuga. Osservi adunque il nostro Testore il modo di fare le Fughe sciolte, e vi applichi con attentione, perche queste sono le più usate, & adoprate delle altre: Poneremo *ex abundanti* gli essempii della Fuga semplice à due, à tre, & à quattro; vedi l'essempio à due, nel quale osservarai, che si principia in Fuga come A. A. e si passa poi all'Imitatione, come del B. B.

Vedi l' essempio a tre.

Avanti di dare l'essempio à quattro, avvertiremo il nostro Testore, che nelle Fughe si potrà fare il Basso continuo per l'Organo in unisono con la parte più acuta, passando sucssivamente alle altre insino alla parte del Basso (se non si volesse fare un novo Basso, e con quello accompagnare anche le parti acute) e questo si farà per far sentire chiaramente il soggetto, e farlo maggiormente spiccare; vedi l'essempio.

3
4
3
4
3
4
3
4
3
4
6

CAP. XX.

Delle Imitationi.

L'Imitatione, che si dice anche Fuga irregolare è costituita da due, ò più parti, che si seguono una dopo l'altra, le quali (come si disse della Fuga) si chiamano la prima Guida, e le altre Consequenti, e queste si seguono, & imitano per fughe dello stesso valore; e per l'istessi gradi, mà non per li medesimi tuoni, e semituoni.

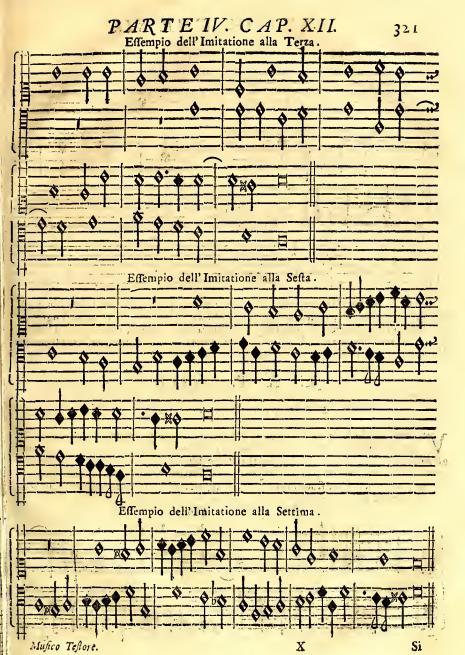
L'Imitationi sono anche di due sorti, come sono anche le Fughe, cioè legate, e sciolte, l'Imitatione legata sarà quando il soggetto sarà replicato dalla conseguente con note, ò figure del medesimo valore, e per gli stessi gradi; L'Imitatione sciolta poi non osserverà questa regola, mà replicherà la conseguente solo in parte il soggetto proposto dalla guida, imitandolo solamente in qualche parte.

La differenza, che è trà la fuga, e l'Imitatione è questa, che la fuga si fà all'unisono, alla quarta, alla quinta, alla ottava, e sue replicate con l'obligo di osservare le corde del Tuono, ò Modo; e l'Imitatione si fà alla seconda, alla terza, alla sesta, alla settima, & altre consimili replicate, e perciò non è obligata all'osservatione del Tuono, ò Modo; onde non havendo questo rigore di toccare le corde del Tuono; può passare dalla quinta all' altra quinta, mà deve però ritornare nella corda del Tuono, come dall'essempio.

Si formaranno queste Imitationi con la regola data per le Fughe nelli due anteriori Capitoli, ponendo una particella dopo l'altra, tessendovi sopra altre Note, come si è veduto dal soprapposto essempio.

Essempio dell'Imitatione alla seconda.

Essempio dell' Imitatione alla Terza.
Essempio dell' Imitatione alla Sesta.
Essempio dell' Imitatione alla Settima.

Si può anche fare l'Imitatione per moti contrarii, o alla roverſcia, come dall'eſſempio.

Queſte Imitationi faranno vago, & ottimo ſentire, quando ſaranno ſparſe con giudicio frà le compoſitioni, come pur anche quando ſaranno framiſchiate nelle Fughe; il che ſarà non ſolo d'intreccio, mà anche d'empitura dell' armonia, e commodo al compoſitore, mentre che potrà con l' ajuto di queſte evitare molti paſſi ſcabroſi, che li potrebbero occorrere nelle compoſitioni obligate, & à ſoggetto.

CAP. XIII.

Delli Duo, e Fughe per tutti li Tuoni.

VEduto il modo di formare le Fughe, & Imitationi, per giovamento del noſtro Teſtore apportaremo li Duo, e Fughe per tutti li Tuoni, e perche ſiino buoni, & ottimi gli eſſempii, pigliaremo quelli del noſtro Padre Girolamo Diruta poſti nella ſeconda parte del Tranſilvano lib. 3. li quali furono anche ſtimati buoni, & ottimi dal Zacconi, mentre che à beneficio de ſtudioſi anch'eſſo li rapporta nella ſua ſeconda parte della Pratica lib. 5. carte 241.

Duo del Primo Tuono.

Duo del Secondo Tuono.
Duo del Terzo Tuono.

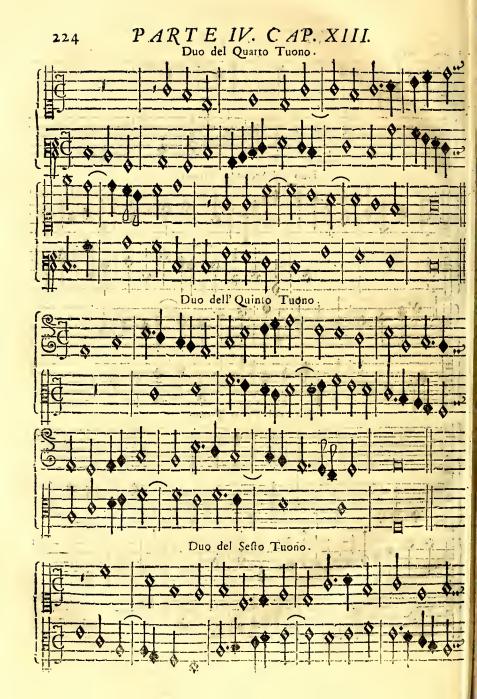
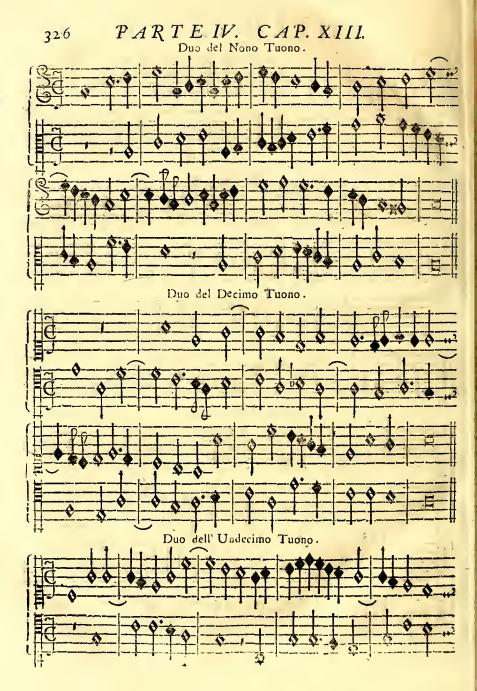
Duo del Quarto Tuono.
Duo dell' Quinto Tuono.
Duo del Seſto Tuono.

Duo del Settimo Tuono.
Duo dell' Ottavo Tuono.

Duo del Nono Tuono.

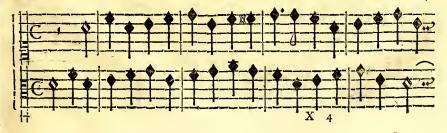
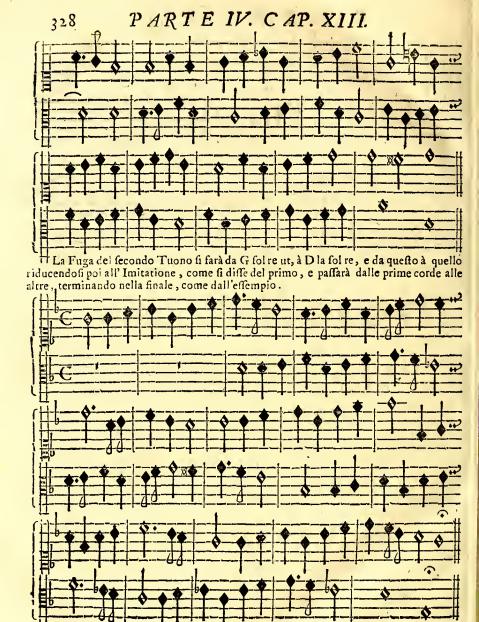
Duo del Decimo Tuono.

Duo dell' Undecimo Tuono.

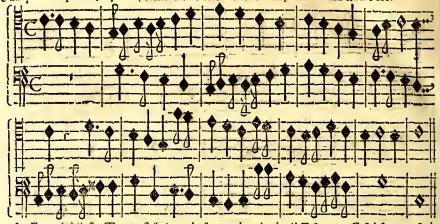
Duo del Duodecimo Tuono.

Il Padre Maestro Rivotorto nel suo manoscritto forma le Fughe per tutti li otto Tuoni delli Moderni, passando dalla Fuga all'Imitatione, come si vedrà dagli essempii, li quali rapportaremo, perche saranno di molto giovamento al nostro Testore.

Il Primo Tuono forma la sua Fuga dal D la sol re, all'A la mi re, e da questo à quello, supprimendo un salto d'una nota, come dal sottoposto essempio, riducendo poi la Fuga all'Imitatione per continuare la compositione; dalle due prime corde si può passare alle altre; ritornando finalmente alla finale. Riveda il nostro Testore le corde, sì regolari, come irregolari di tutti li Tuoni rapportate da noi nel fine del cap. 5. di questa nostra quarta parte, vedi l'essempio.

La Fuga del secondo Tuono si farà da G sol re ut, à D la sol re, e da questo à quello riducendosi poi all' Imitatione, come si disse del primo, e passarà dalle prime corde alle altre, terminando nella finale, come dall'essempio.

La

La Fuga del Terzo si farà da A la mi re ad E la mi, e viceversa, e passerà come gli altri all'Imitatione, e per le altre sue corde terminando alla finale.

Il Quarto Tuono non hà propria Fuga, mà se li può dare quella del terzo, & il soggetto dell'Imitatione và da E la mi in F fa ut, e deve ripigliare da A la mi re in C sol fa ut, vedi l'essempio.

La Fuga del Quinto Tuono si farà per le sue corde principali C sol fa ut, e G sol re ut, e da questo à quello, e passerà all'Imitatione, terminando poi nella sua finale &c.

La Fuga del Sesto Tuono si farà per le sue corde principali F fa ut, e C sol fa ut, e si ridurrà all'Imitatione per le sue altre corde di participatione.

La Fuga del Settimo Tuono ſi farà per le corde di E la mi, e di B mi, l'Imitatione farà nelle altre corde di participatione, e ſi terminerà con la finale.

La Fuga dell' Ottavo Tuono ſi farà per le corde di G ſol re ut, e di D la ſol re, farà il paſſaggio all'Imitatione, come le altre, e terminarà nella corda finale.

CAP. XIV.

Delli Canoni.

CAnones vocantur omnes illæ Symphoniæ, dice il Kirchero nel 5. lib. della Musurgia cap. 20. pag. 383. *quæ in unam clausulæ vocem pro diversa incæptione, & polyphona ratione diversas voces reddunt, Canones dicti, idest regulæ.* Il Canone adunque sarà una regola di far cantare le parti, l'una dietro l'altra, cioè quello che hà cantato la prima parte, sia ricantato dopo qualche pausa dalle altre parti, seguendo li moti, e modulatione della prima insino al fine, ridicendo tutto quello, che essa hà detto.

Volsero alcuni, che la denominatione del Canone derivasse *à canendo*, mà ciò non vale, perche ne seguirebbe, che ogni cantilena si chiamasse Canone.

Il Canone, che al parer de più dotti Musici non importa altro, che regola, fù da certi chiamato Risposta dal rispondersi, che fanno l'una con l'altra le parti; fù anche detto Fuga à somiglianza di uno, che fuggendo, l'altro lo segue, & in altri modi, come si disse della Fuga nel cap. 10. di questa quarta parte; vuole però il Zacconi nel fine del cap. 56. del 1. libro della prima Pratica carte 47. che è meglio chiamare questa sorte di compositioni con il nome di Canone come suo proprio, e si può dire con verità, che sia simile alla Fuga legata come habbiamo detto nel cap. 11. di questa quarta Parte; onde non si potrà osservare nella sua formatione le corde del Modo, ò Tuono.

La forma di tessere questi Canoni sarà come si disse delle Fughe nel cap. 10. & 11. ponendo in Cartella alcune figure per la Guida, e dopo alquanto tempo, ò pause à beneplacito, e commodo del Compositore, si farà entrare il Conseguente, che dichi l' istesse note, quanto alla figura, quanto al tempo, e quanto al luogo, (se sarà però il Canone all' unisono, perche in altro caso si muterà il luogo, restando la quantità, e qualità delle figure) e sopra queste si anderà formando dalla Guida altre note, che saranno replicate dal Conseguente, e così à vicenda insino al fine, e quando il Conseguente haverà replicato tutto quello, che haverà detto la Guida, si aggiungeranno altre note alla Guida per riempimento, e conclusione di esso Canone (se non fosse Canone circolare, & infinito, come si dirà) e così si farà à due, à trè, à quattro, e più parti; in questi Canoni non si userà il rigore; mà si piglierà qualche licenza.

Si formeranno questi Canoni in tante maniere, in quante che si disse delle Fughe, & Imitationi, cioè all'unisono, alla seconda, alla terza, alla quarta, alla quinta, alla sesta, alla settima, & all'ottava, e da queste piglieranno la denominatione, come sarebbe à dire, *Canon ad unisonum, Canon ad secundam, Canon ad tertiam, &c.* entrando il Conseguente dopo la Guida in unisono, seconda, terza, &c. secondo la denominatione, che li sarà data, tanto sopra, quanto sotto la Guida con la particola *sub*, cioè *sub diatessaron, sub diapente &c.* come pure *altior tono* ò pure *tono demissior*.

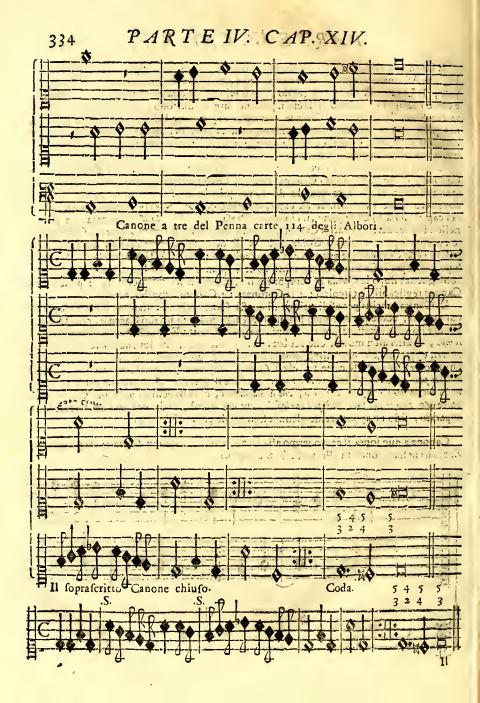
Il Ca-

Il Canone è di due sorti, cioè sciolto, e libero; legato, & obligato. Il sciolto è quello, che è formato d' ogni sorte di consonanze, e dissonanze à beneplacito del Compositore; Il Legato, & obligato è quello, che si priva d' alcuna consonanza, ò dissonanza; e tanto l'obligato, quanto il libero si possono fare all'unisono, alla seconda, alla terza &c. Si considera anche il Canone come Finito, e come Infinito; Il Finito è quello, nel quale tutte le parti forniscono assieme, concludendo in cadenza; l'Infinito, che anche circolare si chiama, è quello, che le parti giunte all'ultima figura tornano da capo, due trè, e più volte circolando à beneplacito de Cantori.

Usano li Compositori racchiudere in una sol parte tutte le parti, che formano il Canone, il che nominarono Canone chiuso, onde determinarono alcune Ziffre, che manifestassero al Cantore quando dovessero principiare le altre parti; quando dovessero finire, e ritornare da capo, e furono .S. 𝄐 𝄇 le quali, come si disse nel cap. 7. della seconda parte, si chiamano Presa, Coronata, e Ritornello: Per rendere avvisati li Cantori, quando doveano principiare il Consequente, posero sopra, ò sotto la Guida la Ziffra .S. della Presa; quando doveano finire posero la 𝄐 Coronata; e quando doveano replicare posero il 𝄇 Ritornello; la Presa si ponerà sopra il Canone chiuso tante volte, quante volte entrarano le parti per conseguenza dopo la Guida in componere il Canone; il Ritornello si ponerà ne Canoni replicabili, e circolari; e la Coronata ne Canoni semplici, e finiti.

Li Contrapuntisti per esplicatione di questi Canoni chiusi, usarono ponervi sopra alcuni motti, come per essempio Jusquino per significare in un suo Canone, che il Conseguente dovesse aspettare quattro tempi, vi pose il motto Francese *Vous jejuneres le quatr' temps*, & altri altri motti, che per brevità si tralasciano; mà devono essere questi motti chiari, e spiritosi, che esplichino bene la mente del Compositore, perche dice il Rossi nell' Organo de Cantori alle carte 12. *che li Cantori non sono negromanti, ne indovini, ne meno profeti per indovinare il pensiero d' un altro*, e dice il precitato Auttore alle carte 15. *che simili compositioni sono più d'artificio, che d' harmonia*, & il Banchieri nella sua Cartella alle carte 160. che sono fatti *Più per curiosità, che per utilità*; onde noi non ne faremo altro apparato, solo ne apportaremo alcuni essempii de provetti Auttori.

Canone à due sopra il canto fermo alla terza bassa di Scipione Ceretti rapportato dal Zacconi nella seconda sua Pratica lib. 3. carte 201.

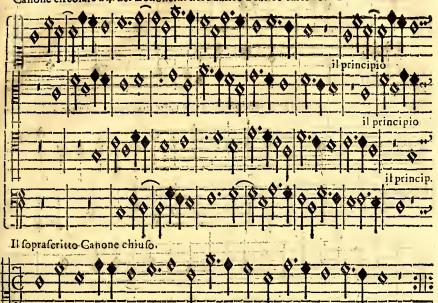
Canone a tre del Penna carte 114. degli Albori.
5 4 5 5
3 2 4 3
Il soprascritto Canone chiuso.
Coda.
5 4 5 5
3 2 4 3
.S.
.S.

Canone circolare à 4. del Bononcini nel Musico Pratico carte 106.

il principio

il principio

il princip.

Il soprascritto Canone chiuso.

S. S. S.

Altri canoni si formeranno con le regole date per le Fughe, & Imitationi, facendo, che le parti siano simili nella quantità, e qualità delle figure.

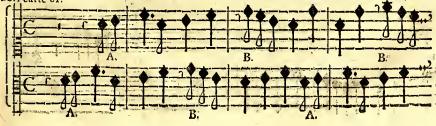
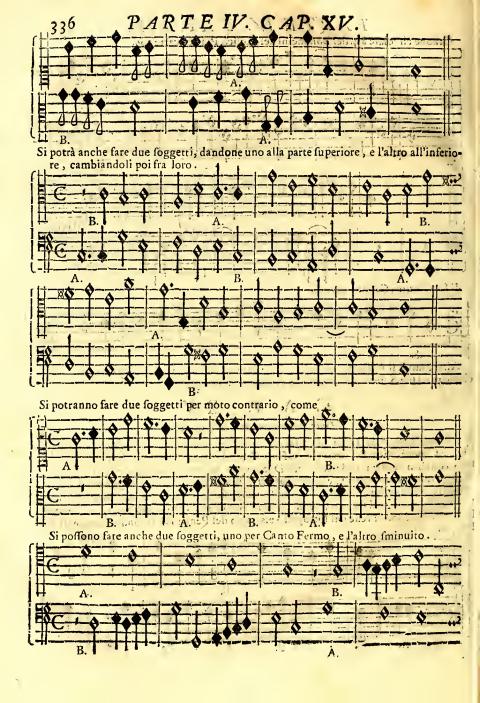
CAP. XV.

Della formatione di più Soggetti.

VEduto il modo di Tessere il Contrapunto à soggetto per via di Fughe, Imitationi, e Canoni, dimostreremo nel presente Capitolo il modo di tessere più soggetti assieme, & abbenche dichi il Berardi nelli Documenti Armonici carte 46. che sii *più stimato un soggetto ben tirato, che tre, e quattro soggetti, havendo più campo il Compositore di dilatarsi in questi, che in un solo*, ad ogni modo nelle compositioni fanno ottimo sentire, poiche scherzando li soggetti frà loro, & invitandosi l'uno con l'altro fanno vago, e dilettevole intreccio, come si vede dal sottoposto essempio del Penna nel secondo libro degli Albori carte 81.

Si potrà anche fare due ſoggetti, dandone uno alla parte ſuperiore, e l'altro all'inferiore, cambiandoli poi fra loro.

Si potranno fare due ſoggetti per moto contrario, come

Si poſſono fare anche due ſoggetti, uno per Canto Fermo, e l'altro ſminuito.

Si posſono anche fare tre ſoggetti, compartendoli, e variandoli frà le parti come

C. B. A.
B. A. C.
A. C. B.

C. A.
A. B.
A. B.

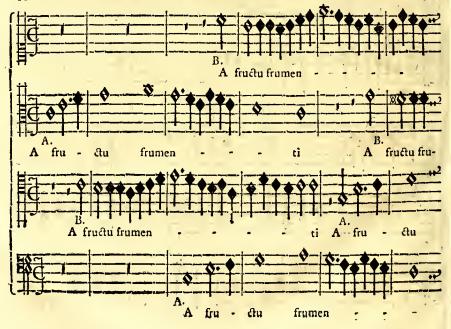
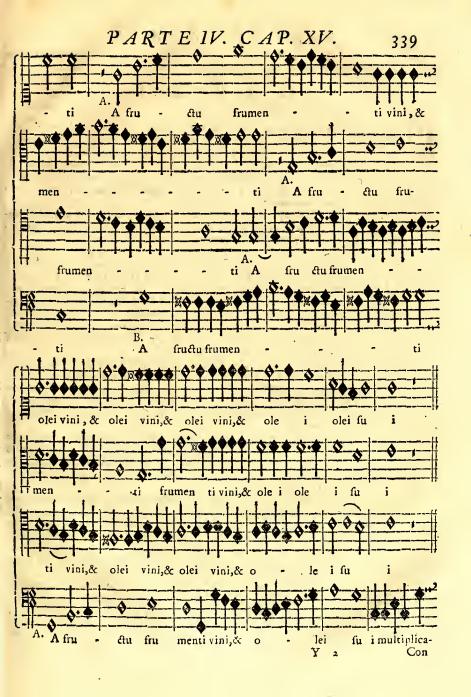
Potrà lo studioso fare anche due soggetti in modo di Fuga, come dal sottoposto essempio, nel quale si vede, che nel progresso della Fuga le parti cambiano frà loro li soggetti, li quali sono tessuti vicendevolmente l'uno sopra l'altro in forma di Contrapunto doppio.

B.
A fructu frumen - - - - - -

A. B.
A fru - ctu frumen - - - ti A fructu fru-

B. A.
A fructu frumen - - - - ti A - fru - ctu

A.
A fru - ctu frumen - - -

A.
- ti A fru - ctu frumen - - ti vini, &
men - - - - - - - - ti A fru - ctu fru-
A.
frumen - - - - ti A fru ctu frumen - -
A.
B.
- ti A fructu frumen - - - ti
olei vini, & olei vini,& olei vini,& ole i olei su i
men - - ti frumen ti vini,& ole i ole i su i
ti vini,& olei vini,& olei vini,& o - le i su i
A. A fru - ctu fru menti vini,& o - lei su i multiplica-

Con le regole già date ne passati Capitoli, e con un poco di applicatione potrà tessere lo studioso con qualche facilità simili compositioni.

C A P. X VI.

Delli Contrapunti Doppii.

IL Contrapunto Doppio è una leggiadra, & artificiosa compositione di due voci, che in più maniere si può cantare, mutandosi la parte Acuta in Grave, e la Grave in Acuta, al dritto, al contrario, & al contrario roverscio, con variatione d'armonia, alle quali si potranno aggiungere altre parti, come si vedrà. Asserisce il Vicentino nel lib. 4. della Pratica Musicale cap. 34. che *Il Contrapunto doppio, ò compositione doppia è della natura della Fuga, e non è Fuga; e qualche volta è Fuga della parte di sotto, e di sopra secondo che ne Canti fermi si può accommodare.*

Viene stimaro questo Contrapunto da tutti li Scrittori per il più vago, & artificioso degl'altri, anzi il Penna nel 2. lib. degl' Albori Musicali cap. 13. afferma, che tali compositioni fanno comparire li studiosi di quest' Arte per huomini di pezza.

Tali sorte di compositioni, si dicono Contrapunti Doppii, perche rivoltandosi in varii modi le parti, radoppiano la compositione con varietà di concento; e questo si può fare insino à quattordici modi, cioè alla 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. e 15. Vuole il Bononcini nella seconda parte del Musico Pratico cap. 11. che solo in nove modi si possi variare il Contrapunto Doppio, cioè alla 3. 4. 5. 6. 7. 8. 10. 11. e 12. perche dice egli alle carte 96. *Il Contrapunto alla decimaterza è simile à quello alla sesta: il Contrapunto alla decimaquarta simile à quello alla settima: il Contrapunto alla Decimaquinta, simile à quello all'Ottava &c. ne alcuno Contrapunto è replicabile alla Seconda, ò Nona, poiche le consonanze si cambiano in dissonanze, e le dissonanze in consonanze.*

Il Penna nel luogo sopracitato carte 92. aderendo all' Angleria ne piglia solo sei delli principali, e sono alla 12. 10. 8. 6. 5. 3. frà quali li più usitati sono alla duodecima, decima, & ottava, ma frà tutti, quello alla duodecima è il migliore, & in vero il Zarlino nella quarta parte delle Istitutioni; Il Tigrini nel lib. 4. del Compendio, & il Bontempi nella seconda parte della Pratica moderna fanno solo mentione di questo; noi dimostreremo solamente li sei ultimi.

Sogliono li Contrapuntisti formare questi Contrapunti con due parti, l'una per canto fermo, e l'altra per canto sminuito, e florido, le quali, come si disse, si vanno cambiando sotto, e sopra con varietà d'armonia, che perciò vuole il Bontempi nel luogo sopracitato carte 245. che simili compositioni siino detti Contrapunti con due soggetti, e che ciascuna parte si chiami soggetto.

Sarà sforzato il Compositore in questi Contrapunti osservare esatramente le loro regole stabilite dalli Maestri di questa nobil'Arte, acciò le compositioni si rendino pure nelle loro rivoltate dagli errori; e perche tutta la forza di queste compositioni consiste nella bizzaria di fare cantare nel grave quello che hà cantato la parte acuta nell'acuto, e nell' acuto, quello che hà cantato la parte grave nel grave con variatione di concento, è di necessità per tessere un tale artificio di privarsi hora di alcune consonanze, & hora di alcune dissonanze, come si vedrà dalle regole particolari di ciascheduno di essi, e così pure non si potrà osservare in questi l'esattezza del Tuono, ò Modo per l'obligatione esatta della replica sotto, e sopra delli soggetti; in oltre, in questi Contrapunti, come si disse delli Canoni, & altri Contrapunti obligati, non si doverà usare il rigore delle regole, anzi non si potrà far di meno, che tal volta non vi cadino alcune relationi di consonanze, e dissonanze poco grate all'udito, le quali si possono tolerare, mà sii cauto il Composito-

positore nell'adoprarle, e se fossero troppo patenti, sarà meglio tralasciare simili compositioni, perche ne deve lo studioso dalla bontà di queste raccoglierne stima, e non dalle loro imperfettioni riceverne biasimo; onde dovrà ponervi tutta l'applicatione, e spiegarle solo in qualche occorrenza per farsi stimare (come disse il Penna) per huomo di pezza.

Il mutare le parti di grave in acuta, e di acuta in grave, si farà in due modi; l'uno tramutandosi semplicemente li soggetti di grave in acuto, e di acuto in grave; e l'altro cantandosi la replica per moti contrarii: Nel primo modo si considererà la replica in due modi; l'uno quando sarà cantata per li medesimi tuoni, e semituoni, posti però in corde diverse; l'altro quando sarà cantata con diversi tuoni, e semituoni, come.

Il modo di cantare il Contrapunto alla dritta, e poi alla roverscia è come dall'essempio.

Le regole di formare questi contrapunti alla riverscia si dimostrerà nel seguente Capitolo. Vedute queste osservationi in generale passeremo alle regole particolari.

Del Contrapunto alla Duodecima.

Si dovrà osservare in questo esattamente le sue regole particolari, e sono che si principii in duodecima, e si termini in duodecima, che perciò è chiamato alla duodecima, e che le parti non si allontanino frà loro più di una duodecima.

Che non si frequentino troppo la duodecima, e quinta in principio di battuta, perche rivoltate sono unisono, & ottava, consonanze, che non hanno armonia, che non si facci sesta in tempo di buona, perche rivoltata diventa settima nuda, si potrà però fare per passaggio, e per modo di falsa.

Si concedono l'unisono, la terza, la quarta, la quinta, l'ottava, la decima, e la duodecima: si concedono delle dissonanze la seconda, e la quarta legata di sopra, e di sotto risolte alla terza; la legatura di settima dall'Angleria non è stimata buona; vuole però il Bononcini sopracitato alle carte 96. che si possi fare legata di sotto, e risolta all'ottava, vedi la scala.

12. 11. 10. 9. 8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.
1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12.
* * *

Li segni * significano, che la quinta diventa ottava consonanza senza armonia; la sesta, settima nuda; e la duodecima, unisono non armonioso, nel resto tutte l'altre nel roverscio tornano bene, vedi l'essempio.

Questo Contrapunto si può fare in diverse maniere, sotto, e sopra, à due, à tre, & à quattro; & acciò che il nostro Tessore habbia qualche lume del modo d'intrecciare questi Contrapunti nelle sue compositioni ne daremo il sottoposto essempio. Prima si farà sentire a voce sola il soggetto principale, cioè quello sopra il quale vi si compone il Contrasoggetto, e ciò sarà per farlo ben sentire all' uditore, dipoi si farà entrare un' altra parte à cantare esso soggetto, e sopra questo la prima parte vi farà il contrasoggetto; e facendo la seconda parte il contrasoggetto sarà accompagnato sopra d' un altro contrasoggetto in terza, e sopra questi un'altra parte vi farà il soggetto, sì che sarà contrapunto doppio a tre; si uniranno le parti a far empitura a quattro, e passeranno poi à formare un contrapunto doppio a quattro, facendo due soggetti in terza con le parti gravi, e due contrasoggetti parimente in terza con le parti acute passando poi alla cadenza finale, vedi l'essempio.

Sicut erat in prin ci pio & nunc & sem — per & in sæcula sæcu-

Sicut erat in prin-

solo: a due.

Sicut erat in princi pi o &
lorum sæculorum a — men a men & in sæcula sæculorum sæculorum a-
cipi o & nunc & sem — per & in sæcula sæculorum sæculorum a-
a tre
nunc & sem — per & in sæcula sæculorum amen & in sæcula sæcu-
— men amen & in sæcula sæculorum a — men & in sæcula sæcu-
— men a — men & in sæcula sæculorum amen sicut erat in prin-
a quattro
& in sæcula sæculorum amen sicut erat in prin-

Ex abundanti poneremo un'altro essempio, che parimente si può fare a 2. a 3. & a 4.

patris amen in glo - ria in gloria i j Dei patris a men in gloria i j
patris amen in gloria i j
patris a men in glori a Dei patris amen in gloria i j
patris amen a due in gloria i j
i j Dei pattis a men in glori a Dei patris a-
i j Dei patris amen in glo - ria in gloria i j Dei patris a-
i j Dei patris amen in glo - ria in gloria i j Dei patris a -
i j Dei patris amen
a tre

Li ſegni * poſti nelli due ſopraſcritti eſſempii ſignificano, che il Baſſo tiene auttorità di fare la ſua cadenza naturale per ſalto di quinta in giù, &c.

Noi habbiamo ſtudiato la brevità, onde lo ſtudioſo potrà nelle ſue compoſitioni ampliare, e ſtendere aſſai più queſti Contrapunti, ponendovi altr'intrecci per intermedio frà l'uno, e l'altro.

In queſti Contrapunti ſi formerà il Baſſo continuo dalla parte grave, come ſi dimoſtrò nel fine del cap. 11. di queſta quarta Parte.

Nel principio di queſto Capitolo ſi diſſe con il Vicentino, che il Contrapunto doppio ſi può accommodare in modo di Fuga, onde noi ne daremo il ſeguente eſſempio.

A. B.
A — — men a — — men
A.
A — — men
A. B.
A — — men a — —
A. B.
A — — men a — —
a — — men a-
B.
a — men a — —
A.
men a — — men a —

Le lettere A. e B. significano il sogget-to, e contra soggetto; li segni * significano note d'empitura, e si conclude brevemente nel finale alla cadenza principale; in questi Contrapunti non si può fare tutto quello che si vuole, à causa dell'obligatione, che si deve esattamente osservare.

Del Contrapunto alla Decima.

Comincierà, e fornirà questo Contrapunto in 10. e perciò si dice alla 10. si faranno in esso poche 10. perche riescono unisoni, e per conseguenza non se ne farañno due, l'una dietro l'altra, e ne meno si faranno due 3. e due 6. perche diventano due 8. e due 5. come si vede nella scala dal * segno; e ne meno si anderà dalla 3. alla 10. si concede la legatura di 7. legata di sotto, e risolta all' 8. Il Penna non concede la legatura di 4. la concede però il Bononcini legata di sopra, e di sotto risolta alla 3. e così anche la 2. risolta parimente alla 3.

Vedi la scala. 10. 9. 8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.
1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10.
* * *

Non daremo gli essempii di questo Contrapunto, come pure quelli degl'altri seguenti, potendo lo studioso formarli da se stesso, come dall'essemplare, che habbiamo posto nel Contrapunto alla duodecima, e se ne sarà curioso, li potrà vedere nell' Angleria, Bononcini, Penna, e nelli documenti Armonici del Berardi.

Del Contrapunto all' Ottava.

Questo Contrapunto dovrà principiare, e finire in ottava, e le parti frà loro non dovranno passarla; non si userà la quinta se non di passaggio per falsa, perche rivoltata riesce quarta, e poco si adoprerà l'ottava, perche riesce unisono inarmonioso; tutte le legature sono buone, mà quelle della quarta, e seconda sono le migliori, vedi la scala.

8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.
1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.
* * *

Del Contrapunto alla Sesta.

In questo Contrapunto non si faranno due terze, due seste, nè duedecime, mà una si concede; non si farà quinta se non per falsa, e di passaggio; si concede la seconda legata di sopra, e risolta all'unisono, e legata di sotto risolta alla sesta, e si proibisce la risolutione fatta alla terza; si concede la quarta legata di sotto, e risolta, alla sesta, e si proibisce la risolutione alla terza; si concede la settima legata di sopra, e risolta alla sesta, e legata di sotto, e risolta all'Ottava. La scala che serve al Contrapunto alla decima, serve anche à questo.

Del Contrapunto alla Quinta.

Non deve la parte acuta in questo Contrapunto passare sotto la grave, e si concedono la terza, la quintadecima, e duodecima, e non si faranno nè seste, nè decime, nè ottave, si concedono la seconda legata di sotto, e la quarta legata di sopra, e risolte alla terza. La scala del contrapunto alla Duodecima serve anche à questo.

Del Contrapunto alla Terza.

Si concede in questo Contrapunto l'unisono, la terza, la quinta, & ottava; si proibiscono la sesta, e decimaterza, e due decime, perche rivoltate sarebbono due unisoni, e due ottave, si proibiscono pure due quarte, e due undecime. Si sarà la seconda legata di sopra risolta all'unisono, e legata di sotto risolta alla terza; e la quarta legata tanto di sopra, quanto di sotto risolta alla terza; e queste sono le regole, che si devono osservare esattissimamente ne Contrapunti Doppii.

C A P. XVII.

Del modo di rivoltare le Parti, e Soggetti.

NOn è altro il rivoltare delle Parti, che tramutare il Basso in Soprano, & il Soprano in Basso; il Tenore in Alto, e l'Alto in Tenore, cantandosi le figure Musicali alla riverscia, cioè, che se le figure nella cantilena ascendono alla dritta, nella rivoltata descendino; e se descendono, ascendino, quasi che il cantante tenesse il libro, ò carta alla roverscia, il che farà una ammirabile variatione, e questo avviene per la meravigliosa connessione delli numeri armonici, li quali abbenche siino rivoltati, non ostante formano armonioso, e vago concento. Pochi sono stati li Scrittori, che hanno trattato di questo Contrapunto, e quelli pochi, poco scrissero, & assai oscuro, contentandosi solo di darne alcuni pochi essempii; Noi procuraremo con la nostra debolezza di darne il maggior lume, che potremo; adunque per dare al nostro Testore la prima regola, che sii sensibile, e materiale per la buona formatione, e tessitura di questi artificiosi rivolgimenti, formaremo una Tabella, che dimostrerà nell'istesso tempo li numeri alla dritta, & alla roverscia.

Deve sapere adunque il nostro Testore, che non tutte le compositioni si possono rivoltare, mà quelle sole, che saranno depurate da certi inconvenienti, che accaderebbero nella rivoltata, poiche dice il Zacconi nella sua prima Pratica lib. 1. cap. 57. car. 47. à tergo *che alcune cattive rimaneranno scoperte*, che perciò non si saranno false, e dissonanze, se non di passaggio, ne meno si faranno legature, e se si faranno, si risolveranno come si dirà. In oltre osservarà nella sottoposta Tabella, che frà la parte più grave e frà la più acuta, siino le compositioni a due, ò più voci, sempre frà loro vi sarà la medesima distanza. V. G. se la parte bassa sarà distante al dritto per una quinta con la più acuta, restaranno nella rivoltata parimente distanti per l'intervallo di quinta, e così degl'altri intervalli, e sempre frà le parti estreme vedrà tanto alla dritta, quanto alla roverscia, che sempre haveranno la medesima distanza, onde si può dire che questa fosse una potente ragione, che movesse li Maestri di quest' Arte à comandare, che frà le parti estreme si dovesse andare con più riguardo delle altre, e che si dovessero formare con ottimi accordi.

Veda adunque il nostro Testore l'ordine delle consonanze alla dritta poste nella Tabella rapporta nel cap. 3. di questa quarta Parte, e sì come ivi si disse, che la parte più Grave serve per fondamento, che perciò nella Tabella fù segnata con il numero (1) così parimente nella rivoltata diventando la parte Acuta Grave, e la Grave Acuta, segnaremo quella, che fà la figura di parte Grave con il numero (1) e la Grave, che fà la figura di parte Acuta con li numeri segnati prima alla dritta per la parte Acuta, perche, come si disse, tanto sono d'intervallo distanti alla dritta, quanto alla roverscia; mà solo le parti di mezzo sono quelle, che come si suol dire, guidano il gioco. Vedi la Tabella. Le lettere D. & R. significano Dritto, e Roverscio; le lettere B. T. A. e C. significano Basso, Tenore, Alto, e Canto alla Dritta, & alla Roverscia.

Il se-

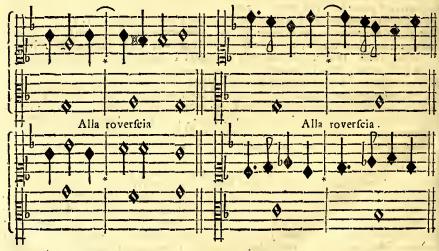
	D.	R.	D.	R.	D.	R.	D.	R.	D.	R.	D.	R.	D.	R.	
C.	5	1	8	1	8	1	8	1	10	1	10	1	12	1	B.
A.	3	3	5	4	6	3	6	3	8	3	8	3	10	3	T.
T.	1	5	3	6	3	6	4	5	5	6	6	5	8	5	A.
B.	1	5	1	8	1	8	1	8	1	10	1	10	1	12	C.

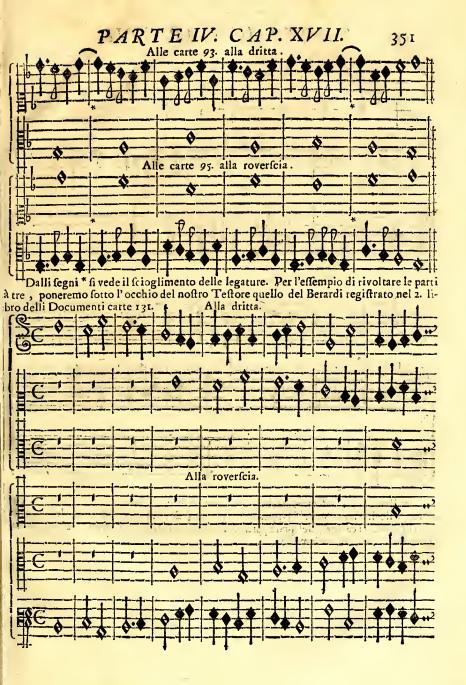
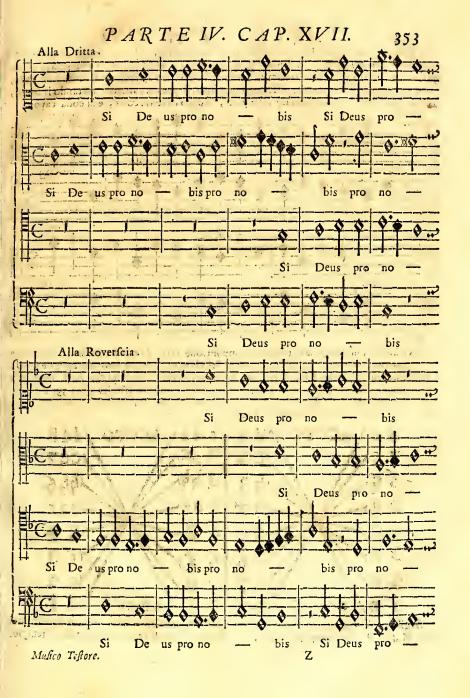
*

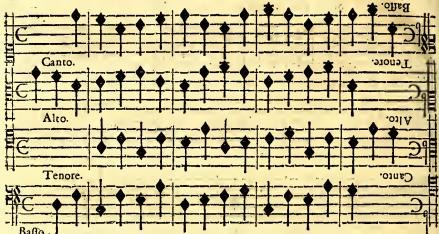
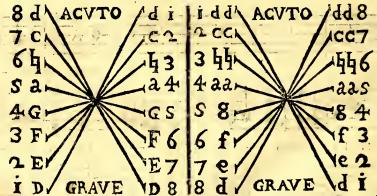
Il ſegno * trà la terza, e quarta caſella ſignifica doverſi oſſervare, che la quarta trà il Soprano, e Contralto, rivoltata rieſce quarta nuda con il Baſſo, e Tenore frà quali non vi cade relatione armonica, & il ſimile intraviene nelle ſue replicate; sì che ſarà regola ſtabile, che nelli Contrapunti, che ſi vogliono rivoltare, che non ſi faccia mai quarta trà l'Alto, e Soprano; così pure il Soprano non ſarà ſeſte groſſe con le altre parti; ſi oſſerverà anche à tre, che le due parti acute non ſaccino quarta frà loro, perche nella rivoltata non formeranno relatione armonica, che ſtii bene; à due poi non vi occorre tale oſſervatione; la quarta, e ſeſta l'una ſopra l'altra alla dritta, fatte per modo di paſſaggio riuſciranno bene; come pure il ſimile ſarà di tutte le diſſonanze fatte in queſto modo.

L'ordine, e ſeconda regola di rivoltare queſti Contrapunti è, che in vece di dire Ut, nella rivoltata ſi dice La; in vece di Re, Sol; in vece di Fa, Mi, &c. come dall'eſſempio.

Alla Dritta. LA. SOL. FA. MI. RE. UT.
Alla Riverſcia. UT. RE. MI. FA. SOL. LA.

Manca ſolo il rimedio all'inconveniente, che accade nel rivoltare le diſſonanze legate; ſi potrà adunque ſchivarlo ſcorrendo avanti la nota legata, come dagli eſſempii, che habbiamo poſti l'uno ſopra l'altro, acciò lo ſtudioſo veda il tutto con un'occhiata ſola.

Si diſſe nel capitolo paſſato, che ſi poſſono tramutare li Contrapunti doppii alla dritta, & alla riverſcia promettendo darne le regole; hora che le habbiamo dimoſtrate, ne apporteremo il ſeguente eſſempio del Penna.

Dalli ſegni * ſi vede il ſcioglimento delle legature. Per l'eſſempio di rivoltare le parti à tre, poneremo ſotto l'occhio del noſtro Teſtore quello del Berardi regiſtrato nel 2. libro delli Documenti carte 131.

Circa il modo, & eſſempio di rivoltare le compoſitioni a quattro, potrà vedere lo ſtudioſo quello di Marco Scacchi rapportato dal ſudetto Berardi nel primo libro delli Documenti Armonici carte 64. del quale portaremo ſolo il principio; la prima volta ſi canta come ſta, la ſeconda per b molle.

Alla Dritta.
Si De us pro no — bis Si Deus pro —
Si De us pro no — bis pro no — bis pro no —
Si Deus pro no —
Si Deus pro no — bis
Alla Roverſcia.
Si Deus pro no — bis
Si Deus pro no —
Si De us pro no — bis pro no — bis pro no —
Si De us pro no — bis Si Deus pro —

Il Bontempi nella ſua Hiſtoria Muſica parte ſeconda della Pratica moderna carte 247. non ſolo forma gli eſſempii di cantare le compoſitioni rivoltate, mà di più moſtra, che quello ſi è cantato alla dritta incominciando dal capo, nella rivoltata ſi canti dalla coda, che è un vago artificio, eccone l'eſſempio à quattro, il quale ſi canterà rivoltando il libro, ove ſi vede, che oltre il rivoltare delle parti, il capo diventa coda, e la coda capo.

Daremo per fine la regola d' un altra compoſitione fatta da moti contrarii, chiamata Fuga contraria riverſa, e conſiſte, che non ſolo le parti ſiino frà loro contrarie ne moti, e ſillabe di Guido, come ſi è veduto, ma anche nelle corde, e di queſta ne fà mentione l'Artuſi nella ſeconda parte delle Imperfettioni della moderna Muſica carte 53. ove rapportando l'opinione del Zarlino lib. 20. *De utraque Muſica*, per dichiaratione delle corde contrarie riverſe, forma la ſeguente figura.

Meglio però, e più chiaro viene eſplicata queſta contrarietà di corde del Bononcini nel ſuo Muſico Pratico parte ſeconda cap. 10. carte 88. come ſi vede dal ſottopoſto eſſempio.

Habbiamo osservato nel Capitolo quarto di questa quarta parte, che le specie della Diapason, sopra le quali sono fondati li Tuoni, ò Modi armoniali, furono considerate dal Zarlino al Contrario, & al Riverscio di quello che furono stabilite da Euclide, come in esso capitolo si può vedere, e dissi di più, che lo studioso potrà cavarne gran lume, e fondamento per rivoltare le compositioni armoniali; consideri adunque il nostro Testore le due sopraposte figure, & il rivolgimento delli Tuoni rapportato nel sopradetto capitolo quarto, e troverà in essi non solo la contrarietà, e rivoltata delle corde, mà pur anche la sede delli tuoni, e semituoni, che concorrono a formare esse ottave rivoltate, & inoltre troverà la formatione delle specie delle quarte, e quinte, che costituiscono li Tuoni armoniali, e di più questi Tuoni rivoltati dal Zarlino alla roverscia di quelli di Euclide, formano appunto la contrarietà delle lettere, e corde, come si è veduto nelle figure del Zarlino, e Bononcini poco fà rapportate; mentre che il Dorio di Euclide è formato dalla specie della Diapason E. e quello del Zarlino è formato dalla specie della Diapason C. corda contraria ad esso E. come si è veduto dalle sopraposte tabelle. Il Frigio di Euclide è in D. e quello del Zarlino parimente è in D. e ciò avviene, perche nella specie della Diapason in D. non vi è differenza di tuoni, e semituoni, sì nel grave come nell'acuto, onde rivoltati, ò non rivoltati sempre restano li medesimi, non variando corde, nè modo. Il Lidio di Euclide è in C. e quello del Zarlino è in E. Il Mistolidio di Euclide è in ♮ mi, e quello del Zarlino è in F. L'Hipolidio di Euclide è in F. e quello del Zarlino il ♮ mi. L'Hiposrigio di Euclide è in G. e quello del Zarlino in A. e per fine l' Hipodorio di Euclide è in A. e quello del Zarlino in G. corde tutte fra loro contrarie, e roverscie, sì che da questa rivoltata de Tuoni da noi osservata nel Zarlino, si scopre un alto magistero, & uno delli migliori studii, che si possino dare nell' Arte Armonica, mentre, che da questa se ne hà il sistema d'ogni Tuono rivoltato, sì per li tuoni, e semituoni, come per le quarte, e quinte, che compongono la specie della Diapason, opera in vero la più bella, e cospicua, che potesse uscire dalla dotta intelligenza dell' insigne, e perspicace ingegno del sapientissimo Zarlino a prò de studiosi.

Haverà adunque il nostro Testore brevemente per regola, che la corda D. grave è contraria roversa alla corda d. acuta; la corda E. alla corda C. la corda F. alla corda B. la corda G. alla corda A. e così viceversa. Vedi l'essempio fondato sopra tutte le date regole, & è uno delli molti, che sono usciti dalla nostra debolezza.

Alla Dritta.
Ky ri e — le i son e-
Ky ri e — le i son — e — i son
Ky-
Alla Roverscia.
Ky ri e-
Ky ri e-
Ky-
Ky ri e — le i son — e — i son
5 6 6 6
Ky ri e — le i son e-

le — ison ele — ison e leison Ky ri e —
e le i son Ky ri e — le i-
ri e — le ison — ele — ison Kyrie e-
— le ison — ele — ison ele — ison ele —
— le ison — ele — ison ele — ison ele —
ri e — le ison — ele — ison Kyrie e-
e le i son Ky ri e — le i-
le — ison ele — ison e leison Ky ri e —

le i fon Ky ri e — le i fon e-
fon e le i fon — e le i fon ele i fon Ky ri-
lei fon Kyrie e le i fon e le i fon e le i fon e-
— ifon Ky ri e — le i fon e le i fon
— ifon Ky ri e — le i fon e le i fon
lei fon — Kyrie e le i fon e le i fon e le i fon e-
fon e le i fon — e le i fon ele i fon Ky ri-
6 6 6 6 6
le i fon Ky ri e — le i fon e-

le i son e le — i son e le i son e le i son.
e — le i son e le i son e le i son.
le — i son e le i son Kyri e e le i son e le i son.
6
Ky ri e — le i son e le i son.
Ky ri e — le i son e le i son.
le — i son e le i son Kyri e e le i son e le i son.
e — le i son e le i son e le i son.
6 6 6 6 6 6 6 6
3 4 6
le i son e le — i son e le i son e le i son.

La rivoltata dell'ultima nota, non si è fatta reale, perche la terza alla dritta, che è l'E. sarebbe diventata alla rivoltata C. e la quinta che è il G. sarebbe venuta A. sì che l'accordo finale sarebbe di 4. e *6.* che non è buono, e perfetto, come si ricerca nel fine, onde ci è parso bene di uscire dall'obligatione per render perfetto esso finale, tanto più che insegna il Berardi nelli Documenti carte 130. che in questi Contrapunti rivoltati *la cadenza sempre s'intende.*

E queste sono le regole generali del Tessere le Armoniali Compositioni, e non ci estenderemo ad altri modi particolari, perche come si disse per bocca del Gaffurio nel cap. 1. di questa quarta Parte, le forme delle cantilene si possono variare in infiniti modi; onde si contenterà il nostro Testore di questi universali, li quali habbiamo procurato di corroborare con li essempii de più dotti contrapuntisti. Chi vorrà studii più particolari, potrà vedere trà moderni le opere del Berardi, & in particolare li Documenti Armonici.

C A P. XVIII.

Del modo di formare le compositioni con Voci, & Istrumenti.

HAbbiamo dimostrato tutto quello, che communemente deve osservar un buon Musico nel Tessere in variati modi il contrapunto; hora nel presente capitolo diremo qualche cosa circa il modo di formare le compositioni, sì con le voci, sì anco con le voci, & Istrumenti.

Si disse nel cap. *16.* della 2. parte circa le voci, che quattro sono le Parti principali, che entrano nelle compositioni, cioè Canto, Alto, Tenore, e Basso, e che nelle compositioni di più voci si radoppiano li Tenori, e Soprani; circa poi gl'Istrumenti, che si usano, sono li Violini, li Cornetti, e le Trombe, che suonano le parti sopra acute. Le Viole da braccio, che suonano le parti dell'Alto, e Tenore, le Viole da gamba, e da spalla, li Fagotti, e Tromboni, che suonano la parte del Basso, e li Violoni, e Tiorbe che suonano il Basso continuo; Con queste voci adunque, e con questi Instrumenti, si formano le compositioni grosse, come Salmi, e Messe, nelli quali si osserverà l'ordine che segue.

Pare, che per ordinario si adoprino degl'Istrumenti, due Violini per la parte sopra acuta, una Viola da braccio per la parte del Contralto, & una Viola, ò Fagotto, ò Trombone per la parte del Basso, li quali potranno servire à quattro, e più voci, ò pure si accresceranno gl'Istrumenti à proportione delle voci. Si principieranno adunque le compositioni à più voci, & istrumenti à beneplacito del Compositore; mà pare che universalmente si formi per introdutione della compositione una bella sinfonia piena, & armoniosa, ò pure à soggetto, il quale doverà esser ripigliato dalle voci, ò pure si principierà la compositione con un vago, & armonioso ripieno di voci, & instrumenti, passando poi à qualche galante soggetto, intrecciato da gl'istrumenti, e voci, & in altri modi à beneplacito del Compositore, mà nelle compositioni grosse, e prime, che si faranno cantare in una Musica sempre sarà bene cominciare con un'ottima armonia; nel corso poi della compositione si anderanno intrecciando li versetti; hora à due, hora à tre, hora à quattro, e più voci, tal volta con gl'istrumenti, e tal volta senza; quando vi saranno gl'instrumenti, si procurerà di fare belle sinfonie, e vaghi ritornelli; ma sarà sempre più studioso, che gl'istrumenti proponghino il soggetto, che devono cantare le parti; circa la quantità degl'istrumenti sarà à beneplacito del Compositore, potendo anche far accompagnare un versetto à voce sola da tutti gl'istrumenti, sì che potrà tal volta servirsi

di due

di due soli Violini, e tal volta di tutti, ò parte degl'istrumenti, come di due violini, & una viola bassa, di due violini bassi nelle sue corde con viole da braccio per qualche versetto patetico, & in mille guise à beneplacito del Compositore. Formerà li versetti con belle imitationi, ottime fughe à due, tre, quattro, e più voci, con pensieri spiritosi, andamenti vaghi, & ameni, modulatione dolce, & ariosa, mà oltre l'arte che deve essercitare il Compositore bisogna, che habbi un dono dato dal Sommo dispensiere di tutte le cose, voglio dire un buon naturale, e questo è solo dono di Dio benedetto, faccia sentire belli andamenti, & addattati bene alla modulatione, & al sentimento delle parole, particolarmente à voce sola, e nelli duetti, si serva con gratia del solfeggio, mà con discrettione, e non se la passi totalmente in tirate come l'Usignuolo; come pure non si perdi tanto nella modulatione, che si scordi dell' Armonia, qual'è il principal scopo della Musica, voglio dire, che non se la passi tanto in galanterie, e fioretti a voce sola, ò a due, che non facci poi sentire il pregno, & armonioso, onde non habbi motivo di dire l'uditorio *vox vox*, *præterea nihil*, e vaglia il vero, dato che vi sia in spaciosa sala un Schermitore, che con la Spada alla mano facci vedere la sua agilità, e maestria nel girarla, certo, che farà una bella comparsa, mà se all'improviso un'altro se gli appresenti contra con il ferro ignudo, lo vedrete cessare da tanta agilità, e ponersi in contegno; e se dopo il primo, per fianco se gli pone un'altro, certo che maggiormente si stringe in se stesso; e se un terzo se gli pone contra lo vedrete poner le spalle al muro, e stare con l' occhio attento più tosto su la difesa, che sù l' offesa; tanto avviene nella Musica; una voce non hà contrario, onde si potrà far sentire di belle tirate, particolarmente da quelli, che haveranno il dono del Signore, ma quì ti voglio contro l'inimico (particolarmente ne soggetti) che anch'esso vuol fare la sua parte, e quì si scopre la peritia del Compositore in unire con garbo tante parti, e questo è quello, che lo deve far stimare un huomo; mà dirà tal'uno bisogna grattare l'orecchio, l'usanza vuole così; tutto bene, e tu fà la tua compositione mista, mà avverti di non ti perdere in queste frascherie, che sono solo grate à pochi, che non giudicano se non con le orecchie, e queste tal volta non sono sue, ò pure sono certi tali dati totalmente à sodisfare il senso, che vorrebbero trasformare l' organo in orchestra, e la Chiesa in Teatro; horsù mi contento, che qualche cosa si faccia anche in questo genere, perche disse il Citaredo Reale sal. 99. *servite Domino in lætitia.* e nel sal. 150. *Laudate eum in cymbalis bene sonantibus*, *laudate eum in cymbalis jubilationis*, ma con modestia, e senza lascivia, e per fine dirò che il compositore deve far stima più della propria reputatione, con formare studii, che lo faccino conoscere per intelligente, che sodisfare al capriccio, e coruttela del Mondo.

Ritornando adunque à noi, procuri il Compositore di formare le sue compositioni di questo genere, come un bel Canestro ripieno di frutti, e fiori, cioè belli andamenti, vaghi soggetti, ottime imitationi, e fughe, duetti, e terzetti spiritosi, ripieni gravi, intrecci studiosi, qualche contrapunto doppio, e procuri di fare nel fine qualche cosa di studioso, che rendi stima al Maestro, e facci restare l' uditore con brama di sentire anche un'altra volta la replica di una simile compositione.

La compositione à quattro senza istrumenti si formerà con ripieni armoniosi intrecciando li versetti con soggetti, fughe, & imitationi, il che renderà vaghezza nella compositione, e darà respiro alli Cantori, e tanto si osserverà anche nelle Compositioni a capella, & in entrambi si potranno formare delli duetti, e terzetti, & il simile si farà nelle compositioni à più di quattro voci.

Le compositioni a otto si potranno formare in varie guise. E prima senza veruna obligatione alternando li chori liberi, e sciolti. La seconda à chori imitati, rispondendosi l'uno con l'altro con il medesimo soggetto. La terza concertando le parti del primo choro,

serven-

servendo quelle del secondo di ripieno. La quarta concertando tal volta ambi li chori. La quinta oltre al concerto d'ambi li chori si potranno aggiungere gl'istrumenti. La sesta finalmente à chori liberi facendo concertare qualche versetto à due, ò più voci à beneplacito del Compositore.

Le compositioni a trè si potranno formare con l'istrumenti, e senza, e così parimente le compositioni a due, e queste se saranno senza instrumenti, si formaranno in esse delli soggettini, delli versetti a solo, delli ripieni, imitationi, e fughe procurando di stare assai nella galanteria, perche essendo queste compositioni non molto ricche d'armonia, si devono nobilitare con li vaghi andamenti, e bizzaria del Cantare; se poi saranno con gli stromenti si faranno delle belle sinfonie, e ritornelli, e come si disse nelle compositioni à quattro, si procurerà, che gl'istrumenti faccino le propositioni delli soggetti, in somma in queste compositioni deve essere ogni cosa galante.

Delle compositioni a voce sola habbiamo detto qualche cosa nel cap. *6.* di questa quarta parte; hora solo aggiungeremo, che accompagnandosi la compositione a voce sola con gl'istrumenti se ne piglierà quanti piacerà al Compositore, come a dire due violini soli, due violini, & una viola bassa, ò pure tutti li poco fà nominati instrumenti formando sinfonie, soggetti, fughe, & imitationi a beneplacito del Compositore; e questo basti circa il modo di formare le Musicali compositioni.

Dovrei dire qualche cosa della compositione Teatrale, ma per essere Religioso, essendo questo un cibo poco addattato al mio istituto, me la passerò solo con dire quello che disse il Berardi nella prima parte della Miscellanea cap. 10. carte 41. *Lo stile del Teatro consiste in questo solamente, che parlando si canti, e cantando si parli.*

CAP. XIX.

Della Musica Finta, e trasportatione delli Tuoni.

VSano li Musici pratici moderni tanto Compositori, quanto Organisti di trasportare le compositioni armoniali fuori delle loro corde naturali, e questo per commodità delli Cantori, e Sonatori, e come dice il Zarlino nella quarta parte delle Istitutioni cap. 17. carte 320. *chiamano queste Trasportationi Modi trasportati per Musica finta.* La quale secondo il Picitone nel primo lib. del Fior Angelico cap. 29. *non è altro che dimostrare in alcuni luoghi della mano, che fintamente si possa cantare, e componere quelle Note, overo specie delle quali si trova, che mai, nè per lettere, nè per proprietà siano state così poste overo scritte, come saria à dire, che in c. faut, si possa fintamente dire sol & in D. sol re, dire fa: e similmente in E. la mi. dire fa. & in F. fa ut, dire mi. & sic de singulis.* Vuole l' Artusi nella prima parte delle Imperfettioni della moderna musica ragion. 1. carte 28. a tergo, che questo modo di componere, ò sonare, non si debba dire Musica Finta, mà trasportata, e dice in persona di Vario, *che alcuni la difiniscono non essere altro, che un canto fuori della traditione regolare della Mano, ò vero una fintione ritrovata per una certa necessità estraordinaria delle deduttioni, & deduttione dicono non esser altro, che una progressione naturale di sei sillabe, che sono Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La, & hà questa deduttione principio in tre luoghi in C. F. & G. & ciascuna volta, che fuori di questi luochi, questa deduttione hà il suo principio, estraordinariamente la dicono Musica finta*, onde sopra ciò brevemente disse il Picitone nel luogo sopracitato. *La Musica Finta di sua artificiosa natura altro non opera, se non che finge la voce del canto in qualunque chiave.*

Insorgono frà li Musici Teorici varie altercationi per questa Musica finta, ò trasporta-

ta,

ta, e queste sono mosse per gl'inconvenienti, che nascerebbero nelle trasportationi à causa dell'inegualità delli tuoni, e semituoni, come potrà vedere a suo beneplacito il curioso in esso Artusi nel luogo sopracitato dalle carte 26. insino alle carte 30. Noi come pratici in questo caso non ne faremo altro capitale, mentre che habbiamo a sufficienza dimostrato nel cap. 8. della seconda parte le loro divisioni, differenze, e costitutioni, le quali consistono in minutie, che non sono comprese dal senso, come habbiamo provato nel cap. 17. della prima parte, ove si concluse con il Bontempi, che *il senso non cura le minutie d'un coma*, & in oltre, che *la distintione del Tuono, & Emituono in maggiore, e minore può lasciarsi al mathematico per la solita sua speculatione intorno alle ragioni de numeri, essendo al musico superflua, inutile, e vana*.

Dimostreremo adunque per compimento di questa nostra opera la Musica Finta in ordine pratico, come quella, che serve à trasportare in altra sede le cantilene, il che si farà trasportando l'esacordo ut, re, mi fa, sol, la, fuori delle tre lettere di proprietà, cioè C. F. e G. onde procuraremo facilitare il modo di poter principiare l'esacordo non solo in qualsivoglia delle sette lettere Gregoriane, ma anche sopra qualsivoglia corda accidentale formata dalli segni b molle, e ✕ diesis.

Per formare una regola materiale, e facile al nostro Testore, si dovrà rammemorare, che si disse, che il Tuono costa di due semituoni, che perciò frà un tuono, e l'altro vi può cadere il semituono formandolo accidentalmente con li segni b. e ✕. e fra il semituono, e tuono non vi cade mediatione d'altro suono, cioè a dire più chiaramente, o materialmente con l'essempio della tastatura dell'Organo, fra il tuono, e tuono formato fra due tasti bianchi, vi cade il semituono, cioè il tasto nero, e fra il semituono, e tuono formato fra due tasti bianchi non vi cade altro tuono, cioè altro tasto nero; sì che tra il B. e C. e tra l'E. & F. vi cade naturalmente il semituono, onde si raccoglie, (materialmente parlando) che il tuono costa, ò pure abbraccia due tasti, & il semituono uno.

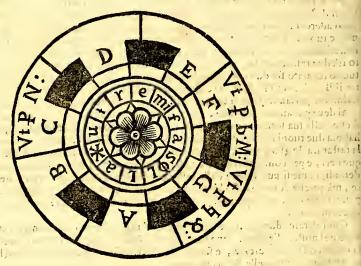
Si deve pur anche ricordare, che si disse, che il semituono è nel mezzo dell'esacordo, sì che nella sua formatione per Musica finta, se li doverà dare il suo luogo in modo, che habbia due tuoni sopra, e due tuoni sotto; di più si osserverà, che in una ottava formata dalla tastatura de gl'organi, & altri consimili istrumenti vi concorrono 8. tasti bianchi, e cinque neri, e per conseguenza sono 13. li quali formano 13. semituoni tra naturali, & accidentali, come si può vedere dalla tastatura delineata da noi nel cap. 13. della seconda parte, mà perche l'ottavo tasto bianco è consimile al primo, si deve tralasciare, sì che restano 7. tasti bianchi, e cinque neri, e per conseguenza sono dodeci li semituoni, tra naturali, & accidentali.

Considerate adunque tutte queste cose, c'ingegnaremo di formare una Ruota a beneficio del nostro Testore, fondata sopra la tastatura degl'istrumenti da tasto, mediante la quale possi con sicurezza, e facilità formare l'esacordo sopra qualsivoglia luogo di essa tastatura, è sarà nella forma seguente.

Sarà divisa questa Ruota in due Ruote l'una dentro l'altra, cioè una maggiore, e l'altra minore inclusa nel vano della maggiore; si dividerà la Ruota maggiore in sette parti, le quali formeranno li sette tasti bianchi; segnati con le lettere Gregoriane A. B. C. D. E. F. G. fra le quali nelli luoghi, e siti proprii si poneranno li cinque tasti neri, come appunto si costuma nelle tasture; che in tutti saranno tasti dodeci, li quali formeranno dodeci eguali caselle, che formeranno li dodeci semituoni, come si vede sotto essi tasti così bianchi, come neri; scriveremo nelli tasti bianchi C. F. e G. la sillaba UT, per significar in essi il principio della proprietà di Natura, b. molle, e ♮. quadro.

La Ruota minore posta nel vano della maggiore dovrà essere mobile, e girabile, secondo, che sarà il bisogno; sarà formata, e divisa in dodeci caselle corrispondenti alle

dodeci

dodeci caselle della maggiore, & in queste si scriveranno le sei sillabe Guidoniane, e perche tutte formano il tuono fuorche il Mi, che forma il semituono si farà, che l'Ut. Re. Fa. Sol. & La. abbraccino due caselle, il che significherà, che queste sillabe, che formano il tuono, costino di due semituoni, e perciò abbracciano due tasti, & il Mi. che forma semplicemente il semituono naturale, che è posto nel mezzo dell' esacordo, occuperà solamente una casella; formate adunque queste due Ruote l'una dentro l'altra, se ne faccia la prova ponendo la sillaba Ut sotto una delle tre lettere C.F.G. e se ne haverà naturalmente l'esacordo della ricercata proprietà; per la trasportatione poi, si ponga l'Ut sotto qualsivoglia tasto, sì bianco, come nero, e si vedrà, che ogni sillaba, che forma il tuono occuperà due tasti, e la sillaba Mi, che forma il semituono occuperà un tasto solo, e così formerà l'esacordo trasportato per via delli segni accidentali b. e ✕. v. g. si trasporti l'esacordo di Natura un tuono più alto ponendo l' Ut in D. si vedrà, che cascherà la sillaba Re in E. Mi in F. ✕. cioè nero. Fa in G. Sol in A. La in B. bianco, e si vedrà che l'Ut. Re. Fa. Sol. La. occuperà due delli dodeci tasti, & il Mi un solo per la corrispondenza delle dodeci caselle della Ruota maggiore con le dodeci caselle della Ruota minore, & in questa forma potrà formar lo studioso un esacordo in qualsivoglia tasto, vedi la figura.

Sarà adunque regola generale, che quando le compositioni non haveranno li segni accidentali di b. e ✕. saranno nelle loro corde naturali, e quando saranno segnate nel loro principio con questi segni, si doverà dire che siino trasportate.

In due modi si possono trasportare le compositioni, come scrive il Zarlino nel luogo sopracitato (abbenche parli, come vuole l'Artusi in sentenza d'altri) l'uno per via del b. molle, e l'altro per via del ✕. diesis, con li quali nel principio delle compositioni si segnaranno le parti Musicali, con uno, due, tre, & anche quattro di questi segni, come comporterà il bisogno.

In queste trasportationi si dovrà specialmente haver riguardo, che resti la medesima costitutione, & ordine delli tuoni, e semituoni, altrimente si mutarebbe il Modo, ò Tuo-

Tuono il che sarebbe un gran disordine, e la compositione non sarebbe più della natura, che era prima, che perciò bisogna conservare le specie medesime della quarta, quinta, & ottava, il che specialmente si fà con la osservatione de siti, che tengono li due semituoni in essa ottava, per la variatione de quali si formano (come si disse) le variate specie di esse quarte, quinte, & ottave, dalle quali se ne formano li Tuoni Armoniali, sí che adunque V. G. havendo il Primo Tuono li due semituoni nel secondo luogo, tanto nella parte bassa, quanto nell'alta, tale Costitutione, & ordine si deve anche osservare nella trasportatione di esso Tuono, la quale si potrà fare un tuono, una terza, & una quarta più alta, e bassa, come dagli essempii.

Con l'ajuto della nostra Ruota che dimostrerà quali delle corde accidentali si devono toccare, sì per il compositore per formare le compositioni trasportate, sì per gl' organisti, e cantori per sonarle, e cantarle, potrà lo studioso formare, e trasportare, componendo, sonando, e cantando qualsivoglia Tuono, e Compositione, & acciò habbi una certa regola quali segni di b. molle e ✕ diesis deva ponere nelle corde trasportate, rivegga il cap. 7. della seconda parte, ove si notificò la propria sede, e luogo di essi segni accidentali, e questo basti per fine di questa nostra opera, a gloria del Signore, che è il solo Dispensiere d'ogni bene.

CAP.

CAP. XX. & Ultimo.

Congedo dell'Auttore al suo Musico Testore.

ECcomi gionto, ò mio Carissimo Figlio Testore, al fine delle mie fatiche. Credo che haverai veduto in questa mia Opera, che io ti hò osservata la parola in non dire cosa alcuna, senza l'auttorità de classici Scrittori, e corroborato il tutto con dotti insegnamenti d'Huomini Illustri, e Famosi, e ti assicuro, che io te li hò rapportati al solo oggetto di ben servirti, havendo fatto più capitale del tuo avantaggio, che di far pompa del mio ingegno; quel poco, che è uscito dal mio debole talento, brama solo da te di essere mirato con un cortese aggradimento, e che lo ricevi come un vivo pegno della mia affettuosa cordialità verso di te. Questa mia fatica, che è l'estratto di molte dotte, e curiose eruditioni delli più cospicui Auttori di questa nobilissima Arte, fù compilata da me per lo spatio di qualche anno per mio diporto, & ammaestramento: qual'ella si sia, hora à te tutta la dono, e se questa havesse la fortuna di participarti qualche picciola qualità, che ti rendesse degno di addattarti al servitio di qualche Studioso, lodane il Sommo Datore d'ogni bene, e se non fosse abbracciata la tua servitù, incolpa la mia sola insufficienza; che non hà saputo, nè potuto renderti riguardevole quanto hà desiderato il mio cuore. Pigliane adunque l'affetto se non puoi goderne gl'effetti, e se non posso con merci maggiori instradarti nella mercatura della gloria, contentati almeno, che ti auguri una mediocre fortuna. Vanne felice.

DIVO ANTONIO TUTELARI PATRONO

DISTICON.

Perfeci, Antoni, jam dogmata Musica, Grates
Expectas? superis me superadde choris.

PAGINA	LINEA	ERRORI	CORRETTIONI.
13	34	*Tibia, non nunc*	*Tibia non ut nunc*
16	32	*juvat carmine*	*juvat aves carmine*
16	39	*Quiſquis es nullis*	*Quiſquis es, eſt nullis*
50	7	*paucis*	*pauſis*
50	13	*paucis*	*pauſis*
51	2	*exat*	*extat*
51	17	*cui*	*vi*
59	22	*divitur*	*dividitur*
59	30	*ſedes*	*ſed, &*
64	ultima	è quello procede	è quello, che procede
90	3	Cantore	Cantone
91	28	eridenti	evidenti
92	2	di qualità	di egualità
105	3	perche	purche
122	12	ſij	ſi
145	11	moventi	movimenti
207	11	*eſt a reductio notulę ultra majorem, vel minores ſuos*	*eſt reductio notulæ ultra majorem, vel minores ſuas.*
218	14	Secondo laudabile	Secondo non laduabi le
221	16	detti Maeſtri	dotti Maeſtri
307	16	Vi moſtro	Dimoſtra
320	5	per fughe	per figure

ERRORI SCORSI ALLE CHIAVI, NOTE, E NUMERI.

Il primo numero indica la pagina, il ſecondo la rigata, il terzo la caſella.